التداخل الثقافى فى سرديات
إحسان عبد القدوس

د. شريف الجيار

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية

العدد (١٥٥)

التدقيق اللغوى :
أشرف عبد الفتاح

كتابات نقدية

التداخل الثقافى فى سرديات إحسان عبد القدوس

د. شريف الجيار

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالى
١٦ أ ش أمين سامى - القصر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١
Email:ketabat2004@hotmail.com

أولاً / لماذا هذا البحث ..؟

عاش " إحسان عبد القدوس " ؛ واحدًا وسبعين عامًا (١٩١٩-١٩٩٠) ؛ خلف خلالها تسعة وخمسين عملاً أدبيًّا ؛ منها اثنتان وعشرون رواية طويلة ، بدءًا من "أنا حرة " عام ١٩٥٤ ، وانتهاءً بـ " قلبى ليس فى جيبى " عام ١٩٨٩ ، إلى جانب اثنتين وثلاثين مجموعة قصصية* ؛ بدءًا من مجموعة " صانع الحب " عام ١٩٤٨ ، وانتهاءً بمجموعته " لمن أترك كل هذا " عام ١٩٩٠ ، بالإضافة إلى مقالاته السياسية التى تحمل عنوان " على مقهى فى الشارع السياسى " جزء أول / عام ١٩٧٩ ، وجزء ثانٍ / عام ١٩٨٠ ، وهناك جزء ثالث تحت عنوان " البحث عن الثورة " عام ١٩٩٠ ، وله خواطر ومقالات بعنوان " أيام شبابى " عام ١٩٨٠ ، وخواطر اجتماعية بعنوان " يا ابنتى لا تحيرينى معك " عام ١٩٨١ .

وقد حققت روايات إحسان ومجموعاته القصصية نجاحًا جماهيريًّا كبيرًا ، فى مصر والعالم العربى ؛ وذلك لبساطة لغتها ؛ وجرأتها فى تناول القضايا الاجتماعية والسياسية والوطنية فى مصر والعالم العربى ، فى النصف الثانى من القرن العشرين ، وساعدها على ذلك تناول هذه الأعمال إعلاميًّا ؛ حيث تحول معظمها إلى أفلام سينمائية ومسرحية وإذاعية وتليفزيونية ؛ وهو ما يتضح فى الجداول التالية :

* القارئ لروايات إحسان عبد القدوس ، ومجموعاته القصصية ؛ يلحظ أن الفرق بين القصة والرواية لديه لم يكن واضحًا ، من حيث البناء الفنى ؛ ويرى البحث أن " عبد القدوس " لم يكتب القصة القصيرة ؛ بل كتب فقط الرواية الطويلة والرواية القصيرة أو ما يعرف بالـ " Novella " .

قائمة بأعمال إحسان عبد القدوس الروائية *

المسلسل	اسم الرواية	تاريخ الصدور
١	أنا حرة	١٩٥٤
٢	الطريق المسدود	١٩٥٥
٣	لا أنام	١٩٥٥
٤	فى بيتنا رجل	١٩٥٧
٥	شيء فى صدرى	١٩٥٨
٦	لا تطفئ الشمس	١٩٦٠
٧	ثقوب فى الثوب الأسود	١٩٦٢
٨	لا شيء يهم	١٩٦٣
٩	أنف وثلاث عيون	١٩٦٦
١٠	ونسيت أنى امرأة	١٩٧٨
١١	لا تتركونى هنا وحدى	١٩٧٩
١٢	بعيدًا عن الأرض	١٩٨٠
١٣	يا عزيزى كلنا لصوص	١٩٨١
١٤	لن أعيش فى جلباب أبى	١٩٨٢
١٥	وغابت الشمس ولم يظهر القمر	١٩٨٣
١٦	ومضت أيام اللؤلؤ	١٩٨٣
١٧	رائحة الورد وأنوف لا تشم	١٩٨٤
١٨	الحياة فوق الضباب	١٩٨٤
١٩	لم يكن أبدا لها	١٩٨٥
٢٠	فى وادى الغلابة	١٩٨٦
٢١	وكر الوطاويط	١٩٨٨
٢٢	قلبى ليس فى جيبى	١٩٨٩

* اعتمد البحث فى هذا الإحصاء ، والإحصاءات التالية له على : نيرمين القويسنى – إحسان عبد القدوس ، أمس واليوم وغدًا – الناشر : دياسيك – مصر – ط١ – فبراير – ١٩٩١ .

قائمة بمجموعات إحسان القصصية

المسلسل	اسم المجموعة	تاريخ الطبعة الأولى
١	صانع الحب	١٩٤٨
٢	بائع الحب	١٩٤٩
٣	النظارة السوداء	١٩٥٢
٤	أين عمرى ؟	١٩٥٤
٥	الوسادة الخالية	١٩٥٥
٦	عقلى وقلبى	١٩٥٩
٧	منتهى الحب	١٩٥٩
٨	البنات والصيف	١٩٦٠
٩	زوجة أحمد	١٩٦١
١٠	شفتاه	١٩٦٢
١١	بئر الحرمان	١٩٦٢
١٢	لا ليس جسدك	١٩٦٣
١٣	بنت السلطان	١٩٦٤
١٤	علبة من الصفيح الصدىء	١٩٦٧
١٥	سيدة فى خدمتك	١٩٦٧
١٦	النساء لهن أسنان بيضاء	١٩٦٩
١٧	دمي ودموعي وابتسامتي	١٩٧٤
١٨	لا أستطيع أن أفكر وأنا أرقص	١٩٧٥
١٩	الهزيمة كان اسمها فاطمة	١٩٧٥
٢٠	الرصاصة لا تزال فى جيبى	١٩٧٥
٢١	العذراء والشعر الأبيض	١٩٧٧
٢٢	خيوط فى مسرح العرائس	١٩٧٧
٢٣	حتى لا يطير الدخان	١٩٧٧
٢٤	الراقصة والسياسى	١٩٧٨
٢٥	آسف لم أعد أستطيع	١٩٨٠

٢٦	زوجات ضائعات	١٩٨٢
٢٧	اللون الآخر	١٩٨٤
٢٨	وتاهت بعد العمر الطويل	١٩٨٥
٢٩	كانت صعبة ومغرورة	١٩٨٦
٣٠	الحب في ر حاب الله	١٩٨٦
٣١	فوق الحلال والحرام	١٩٨٧
٣٢	لمن أترك كل هذا ؟	١٩٩٠

جدول يوضح أعمال إحسان عبد القدوس الروائية والقصصية
التى أعدت للسينما والمسرح والإذاعة والتليفزيون

م	السينما	المسرح	الإذاعة	التليفزيون
١	الله معنا	في بيتنا رجل	في بيتنا رجل	شيء في صدرى
٢	أين عمرى	شيء في صدرى	شيء في صدرى	الطريق المسدود
٣	الوسادة الخالية	الطريق المسدود	لن أقرأ الصحف	الزوجة والسكرتيرة
٤	الطريق المسدود	إمبراطورية ميم	لن أتزوج زميلى	غابة من السيقان
٥	أنا حرة	أوبريت "هدية لاتنين"	صفحة الوفيات	استقالة عالمة ذرة
٦	لا أنام		أين تذهب أمى	ملوه بنت الأسطى محمود
٧	فى بتنا رجل		عريس لأختى	لا شيء يهم
٨	شيء فى صدرى		الزوجة العاقلة	أنف وثلاث عيون
٩	النظارة السوداء		الساحر	أين عمرى
١٠	لا تطفئ الشمس		تزوجت نجمة	أين تذهب أمى
١١	أنف وثلاث عيون		إضراب الشحاتين	قبل الوصول إلى سن الانتحار
١٢	أبى فوق الشجرة		شفتاه	حبيبى أصغر منى
١٣	بئر الحرمان		أنف وثلاث عيون	الأغا

١٤	إمبراطورية ميم		ثقوب في الثوب الأسود	علبة من الصفيح الصدئ
١٥	بعيدًا عن الأرض		لا تتركوني هنا وحدي	أنا حرة
١٦	غابة من السيقان		آمنت بالله	في بيتنا رجل
١٧	لا شيء يهم		وعاشت بين أصابعه	لا تطفئ الشمس
١٨	دمي ودموعي وابتسامتي		من أطلق هذه الرصاصة	رصاصة واحدة في جيبي
١٩	العذاب فوق شفاه تبتسم			أنا لا أكذب ولكني أتجمل
٢٠	الرصاصة لا تزل في جيبي			قبل أن ينتهي العمر
٢١	أنا لا عاقلة ولا مجنونة			الوصية
٢٢	هذا أحبه وهذا أريده			الزوجة العاقلة
٢٣	يا حبيبي لا تراني بعيون الناس			نوع آخر من الجنون
٢٤	جرحي الثورة "آه ياليل يازمن"			لا أملك شيئًا
٢٥	وسقطت في بحر العسل			المسيح في دشنا
٢٦	ولا يزال التحقيق مستمرًا			القطة
٢٧	العذراء والشعر الأبيض			ابن الجبل
٢٨	أين عقلي			
٢٩	ثلاث نساء			
٣٠	هي والرجال			
٣١	يا عزيزي كلنا لصوص			
٣٢	حتى لا يطير الدخان			

تابع جدول يوضح أعمال إحسان عبد القدوس الروائية والقصصية
التى أعدت للسينما والمسرح والإذاعة والتليفزيون

م	السينما	المسرح	الإذاعة	التليفزيون
٣٣	الراقصة والطبال			
٣٤	أرجوك أعطنى هذا الدواء			
٣٥	أيام فى الحلال			
٣٦	انتحار صاحب الشقة			
٣٧	البنات والصيف : البنت الأولى			
٣٨	البنت الثانية			
٣٩	البنت الثالثة			
٤٠	كرامة زوجتى			
٤١	أختى			
٤٢	ثلاث لصوص : سارق الاتوبيس			
٤٣	الحاج مدبولى حرامى			
٤٤	قتلت عمتى			
٤٥	عريس لأختى			
٤٦	إضراب الشحاتين			
٤٧	الوصية " لا تسألنى من أنا "			
٤٨	الراقصة والسياسى			
٤٩	الخيط الرفيع			

وقد ترجم العديد من أعمال " إحسان " الروائية والقصصية ؛ إلـــى خمس لغات أجنبية ؛ هى الإنجليزية ، والفرنســية ، والأوكرانيــة ، والألمانية ، والصينية ؛ وهو ما يتضح فى الجدول التالى :

جدول يوضح أعمال إحسان عبد القدوس الروائية والقصصية
التى ترجمت إلى اللغات الأجنبية

	الإنجليزية	الفرنسية	الأوكرانية	الصينية	الألمانية
١	أنا حرة	زواج علية	فى بيتنا رجل	شىء فى صدرى	الثائر
٢	إضراب الشحاتين	أنا لا أكذب ولكنى أتجمل		فى بيتنا رجل	إضراب الشحاتين
٣	اكتشاف اليورانيوم	نهاية أب		العجوز يشترى السلاح	
٤	الله محبة	عودة القصب		سارق الأتوبيس	
٥	المسيح فى دشنا	الله محبة		انتحار صاحب الشقة	
٦	رجل يبحث عن سيارة	لاعب الكرة يحب			
٧	الزوجة المثالية	الأمل			
٨	العمل	إمبراطورية ميم			
٩	بعيدًا عن الأرض	قصة زنجى			
١٠	علبة من الصفيح الصدئ	صاحب السعادة			
١١	العفاريت	مهنة الأغنياء			
١٢	الناس يضربون عنتر	عمل			
١٣		الليسانس			
١٤		فنجان قهوة بارد			
١٥		البطل			
١٦		زوجة تبحث عن عمل			
١٧		كرامة زوجتى			
١٨		الأباء			
١٩		الزوجة العاقلة			
٢٠		أبناؤنا			
٢١		دمى ودموعى وابتسامتى			
٢٢		سارق الأتوبيس			
٢٣		إضراب الشحاتين			
٢٤		المسيح فى دشنا			

٢٥		عريس لأختى			
٢٦		لا .. ليس جسدك			
٢٧		زواج البحار			
٢٨		نعيما ايها المجانين			
٢٩		الآلة			
٣٠		المقامر			
٣١		اكتشاف الألمنيوم			
٣٢		الشيخ فى بطن القطة			
٣٣		المجنونة			
٣٤		سوق الفتافيت			
٣٥		خلف العباءة			
٣٦		أنا والسماء			
٣٧		علبة من لصفيح لصدئ			
٣٨		شرف المهنة			
٣٩		شرف الجامعة			
٤٠		قتلت عمتى			

ورغم سعة الإنتاج الروائى والقصصى لإحسان عبد القدوس ؛ فإنه لم يحظ بالاهتمام من قبل النقاد بحجة أن أعماله تتناول الجنس بصورة إباحية ؛ وهو ما يؤكده " لويس عوض " فــى قولــه " ... إن نجــاح إحسان عبد القدوس الجماهيرى قهر موقف النقاد منه ، وهو الكاتــب الوحيد الذى انتصر على تجاهل النقاد له " [١]

ومن ثم ؛ يرجع اختيار روايات إحسان عبد القــدوس ذات الاتجــاه النفسى مجالاً للدراسة ، مقارنة بروايتى " مرحبًا أيها الحــزن " للروائيــة الفرنســية " فرانســواز ساجــــان " Francoise Sagan (١٩٣٥) ،

---

[١] لويس عوض – ضمن مقال ليوسف القعيد بعنوان : " إحسان عبد القدوس : ٧١ عامًا من السجون والمعتقلات والحملات " – مجلة المصور (عدد خاص ؛ يشتمل على عدة مقالات لمشوار إحسان عبد القدوس الأدبي والسياسى) – العدد (٣٤٠٦) – ١٩ يناير – ١٩٩٠ – صــ٦٩ .

و" امرأة من روما " للروائى الإيطالى الشهير " ألبيرتو مورافيا " Alberto Moravia (١٩٠٧ – ١٩٨٩)، لعدة أسباب ؛ هى :

– قلة الدراسات النقدية التى تناولت روايات الكاتب بالدراسة .

– أن هذه الدراسة تعد أول دراسة نقدية مقارنة باللغة العربية لروايات الكاتب .

– أن معظم ما كتب عن إحسان، هو كتب صحفية سريعة، تهتم بتوثيق حياة الكاتب ، دون الاهتمام بتناول أعماله الروائية بالدراسة النقدية الموضوعية .

– التشابه الواقع بين روايات إحسان ، وساجان ، ومورافيا .

ثانيًا / الدراسات السابقة :

يمكن تصنيف هذه الدراسات على النحو التالى :

أ – الرسائل الجامعية :

– رسالة ماجستير بعنوان " عامل الزمن فى روايات إحسان عبد القدوس وأثره على البناء الفنى منذ عام ١٩٥٤ إلى عام ١٩٨٥ ؛ للباحثة / إيمان سمير أحمد كامل[٢] ، التى تناولت الزمن فى تسع عشرة رواية لإحسان من سنة ١٩٥٤ إلى عام ١٩٨٥ ، من خلال أربعة فصول ؛ تناول الفصل الأول "روايات إحسان عبد القدوس والزمن التاريخى " الذى يدرس – على ما ترى – العلاقة المباشرة

---

[٢] إيمان سمير أحمد كامل – عامل الزمن فى روايات إحسان عبد القدوس وأثره على البناء الفنى منذ عام ١٩٥٤ إلى ١٩٨٥ – رسالة ماجستير مخطوطة تحت إشراف محمد عبدالمحسن طه بدر – وسيد البحرواى – آداب القاهرة – ١٩٩٠ .

بين الكاتب والمجتمع المصرى ؛ ثم يأتى الفصل الثانى تحت عنوان "زمن الأحداث" وفيه تناولت منطق توالى الأحداث الروائية فى الفترة الزمنية المعالجة فى النص الواحد، ثم مقارنة ذلك بما يماثله منهجيا فى النصوص الأخرى؛ ويأتى الفصل الثالث تحت عنوان " زمن الشخصيات " وفيه تتناول التطورات المادية التى تلحق بالشخصية الروائية ، وأخيرًا يأتى الفصل الرابع تحت عنوان " الزمن واللغة " تناولت فيه الباحثة الأسلوبية المتغيرة والثابتة على مجمل أعمال الكاتب – على ما ترى – من الأسلوب التقريرى المباشر إلى اللغة الروائية الفنية .

– رسالة ماجستير بعنوان " بناء الشخصية فى روايات إحسان عبد القدوس " ، للباحثة سحر نجيب أبو العزايم [٣]– تناولت فيها الباحثة الشخصية فى روايات إحسان عبد القدوس من خلال مدخل وبابين ؛ حيث جاء الباب الأول بعنوان " الشخصية .. نموذجًا بشريا"، تناولت فيه " نموذج المرأة بأنواعها كما تجلت فى روايات الكاتب" ثم تناولت " نموذج الرجل " ، وتناول الباب الثانى " الشخصية .. نمطا فنيًا " وتحدثت فيه عن ملامح الشخصية فى إطار الزمان والمكان ؛ ثم الشخصية بين السرد والحوار ، وانتهت بخاتمة تناولت فيها " الشخصية .. ورؤية العالم".

---

[٣] سحر نجيب أبو العزايم – بناء الشخصية فى روايات إحسان عبد القدوس – رسالة ماجستير تحت إشراف : طه وادى – آداب القاهرة – ١٩٩١ .

ب – الدراسات النقدية :

– فؤاد دوارة – فى الرواية المصرية – ١٩٦٨ [٤] .

– عبد الفتاح عثمان – بناء الرواية – ١٩٨٢ [٥] .

– محمد صالح الشنطى – الرواية العربية فى مصر من عـــام ١٩٥٢ إلـــى ١٩٦٧ – ١٩٨٣ [٦].

– لطيفة الزيات – من صور المرأة فى القصص والروايات العربيـــة – ١٩٨٩ [٧].

– سهيلة زين العابدين حماد – إحسان عبد القدوس بين العلمانية والفرويدية – ١٩٩٠[٨].

– غالى شكرى – أزمة الجنس فى القصة العربية – ١٩٩١[٩].

– رشاد عبدالله الشامى – الشخصية اليهودية فى أدب إحسان عبد القـــدوس – ١٩٩٢[١٠]

---

[٤] فؤاد دوارة – فى الرواية المصرية – دار الكاتب العربى للطباعة والنشر – القاهرة – ١٩٦٨ .

[٥] عبدالفتاح عثمان – بناء الرواية – مكتبة الشباب – القاهرة – ١٩٨٢ .

[٦] محمد صالح الشنطى – الرواية العربية فى مصر ، من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧ – رسالة دكتوراه مخطوطة – آداب القاهرة – ١٩٨٣ .

[٧] لطيفة الزيات – من صور المرأة فى القصص والروايات العربية – شركة الفجر – القاهرة – ١٩٨٩ .

[٨] سهيلة زين العابدين حماد – إحسان عبد القدوس بـــين العلمانيـــة والفرويديـــة – دار الحقيقة للإعلام الدولى – القاهرة –١٩٩٠ .

[٩] غالى شكرى – أزمة الجنس فى القصة العربية – دار الشروق – القاهرة – ط١ – ١٩٩١ .

[١٠] رشاد عبدالله الشامى – الشخصية اليهودية فى أدب إحسان عبد القدوس – سلسلة كتاب الهلال – دار الهلال – القاهرة – العدد (٤٩٦) – أبريل ١٩٩٢ .

- شفيع السيد – اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالميـــة الثانية إلى سنة ١٩٦٧ – ١٩٩٣[١١]
- طه وادى – صورة المرأة فى الرواية المعاصرة – ١٩٩٤ [١٢]

جـ– كتب صحفية توثيقية مرتبة تاريخيًا :

- محمود مراد – اعترافات إحسان عبد القـدوس ، الحريــــة .. الجنس – ١٩٨٠ [١٣]
- أميرة أبوالفتوح – إحسان عبد القدوس .. يتذكر – ١٩٨٢ [١٤]
- محمود فـــوزى – إحسان عبد القدوس بين الاغتيال السياســى والشـــغـــب الجـــنسى – ١٩٨٨ (١٥) .
- نرمين القويسنى – إحسان عبد القدوس أمس واليــوم وغــدًا – ١٩٩١[١٦].
- فؤاد قنديل – إحســان عبــد القــدوس ، عاشــق الحريـــة – ١٩٩٧[١٧].

---

[١١] شفيع السيد – اتجاهات الرواية العربية فى مصر منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧ ، دراسة نقدية – دار الفكر العربى – القاهرة – ١٩٩٣ .

[١٢] طه وادى – صورة المرأة فى الرواية المعاصرة – دار المعارف – القاهرة – ط٤ – ١٩٩٤ .

[١٣] محمود مراد – اعترافات إحسان عبد القدوس الحرية .. الجنس – العربى للنشر والتوزيع – المطبعة العربية الحديثة– القاهرة – ١٩٨٠ .

[١٤] أميرة أبو الفتوح – إحسان عبد القدوس .. يتذكر – الهيئة المصـــرية العامـــة للكتاب – ١٩٨٢ .

[١٥] محمود فوزى – إحسان عبد القدوس بين الاغتيال السياسى والشغب الجنسى – مكتبة مدبولى – القاهرة – ط١ – ١٩٨٨ .

[١٦] نرمين القويسنى – إحسان عبد القدوس ، أمس واليوم وغدًا – الناشر : دياسيك – مصر – ط١ – فبراير – ١٩٩١ .

[١٧] فؤاد قنديل – إحسان عبد القدوس عاشق الحرية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – كتاب الثقافة الجديدة– عدد (٤١) – ط٢– يناير ١٩٩٧.

– محمد عبد القدوس – حكايات إحسان عبد القدوس – ٢٠٠٠ [١٨].

د – مقالات ودراسات فى الدوريات مرتبة تاريخيًا :

١– أحمد بدوى : الفن الروائى من خلال تجـــاربهم ؛ اعترافـــات خاصة لبعض الروائيين ، ومنهم إحسان عبد القدوس – مجلة فصـــول – القاهرة – العدد الثانى – المجلد الثانى – يناير ، فبراير ، مارس – ١٩٨٢ .

٢– غالى شكرى : الليبرالى – مقال ضـــمن جريـــدة الأهـــرام – القاهرة – ١٧ يناير – ١٩٩٠ .

٣– يوسف خليف : صورة المرأة بين إحسان وعمر بن أبى ربيعة – الهلال – القاهرة – فبراير – ١٩٩٠ .

٤– الطاهر أحمد مكى : إحسان عبد القدوس ، أمس ... واليوم .. وغدًا – الهلال – القاهرة – فبراير ١٩٩٠ .

٥– غالى شكرى : قصتى مع إحسان عبد القدوس – مقال ضـــمن مجلة " إبداع " – القاهرة – الســـنة الثامنـــة – العـــدد (٣ / ٤) – مارس، أبريل – ١٩٩٠ .

٦– طه وادى : الفن والسياسة فى الرواية العربية المعاصرة – مقال ضمن : مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة – المجلد (٥٠) – العـــدد الأول – مايو – ١٩٩٠ .

---

[١٨] محمد عبد القدوس – حكايات إحسان عبد القدوس – الأعمال الخاصة – مكتبـــة الأسرة – مهرجان القراءة للجميع – الهيئة المصرية العامة للكتاب –٢٠٠٠ .

٧- حلمى بدير : " إحسان عبد القدوس " الصيغة والمتغيــر فــى الخطاب الروائى - مقالة ضمن : مجلة " المنار " - المنار للنشر والتوزيع - مصر الجديدة - القاهرة - العدد (٦٨) - آب / أغسطس١٩٩٠ .

٨- منال نور الدين : الوجه الآخر لإحسان عبد القــدوس - مقالــة ضمن : مجلة " صباح الخير" - العدد (١٨٢٨) - ١٧ يناير ١٩٩١ .

هـــ- دوريات خاصة عن إحسان :

١- مجلة " المصور " : القاهرة - عدد خاص - يشــتمل علــى عدة مقالات لمشوار إحسان عبد القدوس الأدبى والسياسى - عدد رقم (٣٤٠٦) - ١٩ يناير - ١٩٩٠ .

٢- مجلة " آخر ساعة " : القاهرة - عدد خاص - يشتمل علــى عدة مقالات لمشوار إحسان عبد القدوس الأدبى والسياسى - عدد رقم (٢٨٨٤) - ٣١ يناير - ١٩٩٠ .

٣- مجلة " عالم الكتاب " : القاهرة - عدد تذكارى عن إحســان عبد القدوس بمناسبة الذكرى الأولى لوفاته بعنــوان " إحســان عبــد القدوس " (عدد خاص) - الهيئة المصرية العامة للكتــاب - عــدد (٢٩) - يناير - فبراير - مارس - ١٩٩١.

ثالثا : الكاتب والمدونة :

(١)

نشأ " إحسان عبد القدوس " " ١٩١٩ - ١٩٩٠ " في بيئة اجتماعية متنوعة الثقافة ؛ حيث تأرجح في نشأته بين الثقافة الدينيـــة الصـــارمة والثقافة التحررية ؛ وقد تمثلت ثقافته الأولى في طفولته التي قضـــاها في بيت جده لوالده ، الشيخ " أحمد رضوان " ، وكـــان عالمًـــا مـــن علماء الأزهر ، اتسم بالحزم والصرامة مع أهل بيته . وتمثلت ثقافته التحرريـــة فـــي بيئـــة أمـــــة الفنانـــة " فاطمـــة اليوســـــف " "١٨٩٧-١٩٥٨"، وبيئة أبيه الفنان المهندس " محمد عبـــد القـــدوس " "١٨٨٨ - ١٩٦٩".

وكان لهذا التفاوت الثقافي أكبر الأثر في حياة كاتبنا ، وفـــي تكـــوين شخصيته النفسية والأدبية ؛ وهذا ما جعله يصرح بقوله : " وقد أثر علـــيّ اختلاف المجتمعين اللذين أعيشهما تأثيرًا أساسياً في تكـــوين شخصـــيتي وعقليتي .. مجتمع جدي المحافظ المتزمت في تدينه ومجتمع أبي وأمـــي .. ووجدت نفسي حائرًا بين المجتمعين وهو ما عودني ألا أستسلم للواقـــع أبدًا إلا بعد أن أدرسه وأفكر فيه إلى أن أثور عليه وأعترف به .. وكنـــت منذ طفولتي أرفض التقاليد الاجتماعية بعد تفكير وعلى مسئوليتي الخاصة .."[١٩]. فحياة " إحسان عبد القدوس " علمته أن يكون متمردًا منذ صغره،

---

(١٩) إحسان عبد القدوس : مقالة بعنوان :" إحسان عبد القدوس بقلم إحسان عبد القدوس " ضمن كتاب " إحسان عبد القدوس أمس واليوم وغدًا إعداد : نيرمين القويسني – مطابع الأهرام – طـ١ - ١٩٩١- صـ٢ .

فهو ميال إلى التحرر ، وعدم الانصياع للتقاليد البالية ، التى رآها تطبق بصرامة فى بيت جده لوالده ، والتى ظلمت أمه فى الوقت ذاته ؛ وأدت إلى انفصالها عن أبيه بعد أقل من عام من الحياة الزوجية ، وذلك لأنها تعمل بالفن .

والمتتبع لحياة " إحسان عبد القدوس " ، يلحظ أن للمرأة دورًا مهمًا ورئيسيًا فى تشكيل حياته الشخصية والصحفية والسياسية ؛ وقد تمثلت هذه المرأة – بادئ ذى بدء – فى أمه ، التى تركت الفن لتعمل بالصحافة والسياسة ، وكانت تتسم بالإصرار والعناد ، وهذا ما أهلها لأن تصبح برنار الشرق كفنانة مسرح ، ثم صارت صاحبة لمجلة سياسية هى" روز اليوسف " ، هذا إلى جانب إيمانها الشديد بحرية الفنان والكاتب ، وكان لهذه الشخصية أكبر الأثر فى تشكيل رؤية كاتبنا للعالم من حوله ؛ فهى التى علمته الصحافة ، وكيفية البحث عن الحقيقة وتحمل المسئولية ، وذلك عندما فتحت له باب الصحافة على مصراعيه من خلال مجلة "روز اليوسف " ، فجعلته يحتك بكبار الشخصيات الأدبية والصحفية والسياسية فى مصر فى تلك الفترة ، وهذا ما أصقله بالخبرات فى وقت مبكر.

وبجانب الأم ، هناك زوجه " لواحظ المهيلمى " ، تلك المرأة التى شاركته مشواره الصحفى والأدبى والسياسى ، منذ أن تزوجا بعد تخرج " إحسان عبد القدوس " فى كلية الحقوق عام (١٩٤٢) .

فالمرأة (الأم / الزوج) ، قد ساهمت إسهامًا مؤثرًا وفعالاً فى بلورة فكر كاتبنا، وتشكيل رؤيته للعالم من حوله ؛ فهو يقول : " فإنى

منذ بدأت أتحمل مسئولية رأيى وتحديد موقفى وأنا مدين بالفضل فـــى بناء كيانى كله لسيدتين ، هما :

أمى ..

وزوجتى ..

ليس لمخلوق آخر فضل على ، ففضلهم لا يقتصر على بناء حياتى العامة أيضا.. فى تكوين شخصيتى التى كافحت بها ، وفـــى إعـــانتى على احتمال الصعب وفى اجتياز السقطات ، وفى تحقيق ما يمكن أن أكون قد حققته من نجاح ..."[٢٠] ، وهذا التقرب الشـــديد مـــن قِبَـــل الكاتب لأمه ؛ لا يعنى بعده عن الأب ، بل يمكن القول إن الأب لـــم يترك بصمة حقيقية مؤثرة فى شخصية " إحسان عبد القدوس " ، رغم حبه له وتقديره لفنه ولشخصيته ، مثلما فعلت الأم ، وهذا ما جعل أحد الكتاب يذهب إلى أن " إحسان " قد أحب "...أباه جدًا وأعجب بفنـــه وشخصيته التى تسبح فوق الخيال والحب والرومانســـية ... لكـــن أم إحسان كانت صاحبة البصمة الكبرى فى حياة كاتبنا الكبير "[٢١] ؛ فهـــى المدرسة الأساسية التى تعلم فيها " إحسان عبد القـــدوس " الفـــن والأدب والصحافة والسياسة والإرادة القوية والرأى الحر المستقل[٢٢] .

---

[٢٠] إحسان عبد القدوس : مقالة بعنوان : " أمى وزوجتى .." – مقالة ضمن " إحسان عبد القدوس أمس واليوم وغدًا – مرجع سابق – صـــ ٤ .

[٢١] فؤاد قنديل – إحسان عبد القدوس عاشق الحرية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – كتاب الثقافة الجديدة عدد (٤١) – طـــ٢ – يناير ١٩٩٧ – صـــ١٧.

[٢٢] انظر : رجاء النقاش : مقالة بعنوان :" فنان كبير أحبه الناس وخاصمه النقاد ! "– ضمن كتاب "إحسان عبد القدوس أمس واليوم وغدًا " – مرجع سابق – صـــ ١٨.

فهذه الأم جعلت " إحسان " ينحو منحًا تحرريًا فى حياته ، ويرفض التقاليد البالية ، منذ أن كان صغيرًا ؛ حيث نشأ فى بيت جده ، وقامت على تربيته عمته ، وكان يظن أنها أمه ، و" ... كانت تأتى سيدة كل يوم جمعة ولا تدخل البيت ... تقف على أعتاب الباب الخارجى لبيت جدى...

وحين تأتى هذه السيدة ... يخرجوننى على باب البيت ... وتأخذنى السيدة فى أحضانها ... ويتكرر ذلك كل يوم جمعة... ولما بدأت أعى اكتشفت أن هذه السيدة التى تقف خارج الباب هى أمى ... أما التى أقول لها أمى داخل المنزل هى عمتى..."[٢٣] ، وبالطبع كان لهذه القسوة – تجاه أمه – أثر فى تكوينه وشخصيته ؛ ومن ثم كان له أكبر الأثر فى أدبه الروائى ، ولا سيما فى سعيه بالمطالبة بحرية المرأة ، وتناوله لمشكلاتها فى معظم أعماله الروائية بدءًا من " أنا حرة ١٩٥٤ " إلى روايته " قلبى ليس فى جيبى ١٩٨٩ " ، من خلال سبر أغوار نفسها ؛ وهذا ما جعل النقاد يتهمونه بأنه كاتب إباحى ، ويتهمون أدبه بأنه أدب فراش، ولكن "عبد القدوس " يرد على هذا الزعم بقوله "... الفرق هائل بين قصة تدنس شرف المرأة وقصة تصفع جهل بعض الأسر بواجبها نحو عملية البناء النفسى السليم لبناتهن!.. أنا إذن مدافع عن كرامة المرأة... ولست هادمًا لها أو فاضحًا لهذه الكرامة ...

---

[٢٣] محمود فوزى – السابق – صـ١٦٨ .

والمسألة أولاً وأخيرًا هى زاوية الرؤية لما أكتبه من أدب ... عن المرأة التى كانت أخطر عامل مؤثر فى حياتى "[٢٤] ، فعبد القدوس – بذلك – يقدر المرأة ، ويقدر دورها فى المجتمع ؛ لذا فهو يجد حلــولاً لمشكلاتها ويعرضها من خلال أعماله الروائية ، ولا سيما ذات الاتجاه النفسى ، وهذا ما عرضه للمسائلة من قِبَل أحد أعضاء مجلس الأمــة عام ١٩٥٤ ، واتهامه لإحسان بالانحلال والانحطاط ، ومطالبته بعدم دخول رواياته إلى المنازل[٢٥]، وقد تعرض لمثل هذا الهجــوم مــرة أخرى إثر نشره لمجموعته القصصية " البنات والصيف" عام ١٩٦٠، وعلم الخبر الرئيس الراحل " جمال عبدالناصر" ، مما جعــل كاتبنــا يسطر رسالة للرئيس "عبدالناصر" يوضح فيها موقفه ، ولكنها ظلــت حبيسة أدراج مكتبه ؛ جاء فيها " أنا لا أتعمد اختيار نوع معــين مــن القصص.. أو اتجاه معين .. ولكن تفكيرى فى القصة .. يبدأ دائمًا فى التفكير فى عيوب المجتمع.. وفى العقد النفسية التى يعانيها النــاس .. وعندما أنتهى من دراسة صادقة جريئة لعيــوب مجتمعنــا ..أســجل دراستى فى قصة .. وهى عيوب تحتاج لجرأة الكاتب.. حتى يتحمــل مسئولية مواجهة الناس بها " [٢٦] ، وجرأة " عبد القدوس " لحمل لواء

---

[٢٤] أميرة أبو الفتوح – السابق – صـــ ٥٨.

[٢٥] انظر – فتحى سلامة : مقالة بعنوان : " تراكمات التجربة الاجتماعية عند إحسان عبد القدوس – مجلة عالم الكتاب – عدد خاص عن إحسان عبد القدوس – الهيئة المصرية العامة للكتاب – عدد (٢٩) – ١٩٩١– صـــ ٦١.

[٢٦] لوسى يعقوب – إحسان عبد القدوس وتاريخ قلم – السابق – صـــ ٣٠ ؛ وانظر أيضًا : محمود مراد: – السابق– صـــ ١٠٤.

المطالبة بحرية المرأة – من خلال أعماله الروائية – تعود إلى تـأثره بروائى الغرب الذين ظهروا فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، وهذا ما يتناوله البحث من خلال الحديث عن ثقافة " إحسان عبد القدوس " .

(٢)

شرع " إحسان عبد القدوس " فى بناء نفسه ثقافيًا منذ أن كان طالبًا بكلية الحقوق فـى الفتـرة (١٩٣٨-١٩٤٢) ؛ وهـى فتـرة مليئـة بالاضطرابات فى السياسة الدولية ، نتيجة لقيام الحرب العالمية الثانية ، وما خلفته من خلخلة فى المفاهيم الدولية ، وتمثل هذا الاضـطراب فى مصر فى شخص الاحتلال الإنجليزى ، مما جعل الحياة الجامعيـة فى مصر تصاب بالتوتر ، فأضحت الدراسة فى الجامعـة المصـرية تسير بشكل غير منتظم ، وكان لهذا أثره على كاتبنا ؛ إذ انتابه شعور بالفراغ ، مما جعله يتجه إلى شحذ فكره ، فبدأ بتثقيف ذاته ، بقـراءة الآداب العالمية، فأخذ يعب من الأدب الإنجليزى والفرنسى والأمريكى والروسى ، وقد صرح بهذا فى قوله : " بدأت فى تلك الفترة – يقصد فترة دراسته للحقوق – التى أعتبرها أهم فترة فـى تكـوين ثقـافتى وعقليتى والتى استمرت قرابة أربع سنوات قرأت خلالها كـل الآداب العالمية باللغة الإنجليزيـة .. قـرأت الأدب الانجليـزى والفرنسـى والأمريكى والروسى..."[٢٧] ، وكان لهذا الاطلاع انعكاس واضح فى تفهم " إحسان عبد القدوس " لطبيعة الشكل الفنى الروائى الأوروبى ، وتكنيكه القصصى، إلى جانب تأثره بالفكر التحررى الذى ساد أوروبا

---

[٢٧] محمود فوزى- السابق- صـ ٣٧.

إثر الحرب العالمية الثانية ، وانعكس أثره – بشكل واضح – على الحركة الروائية العالمية فى تلك الفترة ، ولا سيما حرية المرأة ؛ إذ "... أحدثت الحرب العالمية الثانية عدة تغيرات بالنسبة إلى وضع المرأة فى أوربا . فالرجل الذى شغلته الحرب عن ممارسة أعماله ، أخذ ينظر إلى المرأة بطريقة مختلفة بعد أن استطاعت – بحلولها مكانه فى أثناء الحرب – إثبات جدارتها فى كثير من المهن والأعمال. وشيئًا فشيئًا تمكنت حقًا من المشاركة فى النهضة الاقتصادية والاجتماعية التى فرضتها ظروف ما بعد الحرب وهذا ما جعلها أكثر جرأة وربما أكثر حدة فى المطالبة بحقوقها "[٢٨] ، والسعى لإثبات حريتها ؛ تلك الحرية الناتجة عن القناعة الفردية ، والبعيدة عن الحرية النسبية التى تفرضها العادات والتقاليد .

وأدى إيمان " إحسان عبد القدوس " بحرية المرأة ، وتفاعله مع المفهوم الأوروبى للحرية – من خلال الأعمال الروائية الغربية – إلى حمله مسئولية التطوير فى القصة العربية ، من خلال تناوله لمشكلات المرأة النفسية ، ومحاولته تطوير مفهوم حرية المرأة ، والبعد عن العادات والتقاليد التى عفا عليها الزمن ، وهذا ما دفع " عبد القدوس" لأن يقول : " أنا لا أعترف مطلقًا بأن الجنس هو موضوع قصصى مطلقًا، ولكن كل الذى حدث أننى تحملت مسئولية التطوير فى أدب القصة العربية ..أنت يمكن أن تقرأ قصصًا وتقارنها مع الأدب

---

[٢٨] نجلاء نسيب الاختيار – تحرر المرأة عبر أعمال سيمون دوبوفوار وغادة السمان – دار الطليعة – بيروت – ط١ – ١٩٩١ – ص١٩، ٢٠ .

العالمى الراقى ستجد أننا متأخرون للغايــة نتيجــة التقاليــد الباليــة والتفسيرات الاجتماعية القديمة فأنا حاولت وكانت لــدى الجــرأة أن أطور هذا الأدب وأكشف الواقع كما هو، ليس اعتمادًا علــى مشــهد جنسى ولكن على موضع متكامل..."[٢٩] ؛ فهو يريد أن يواكب الأدب الروائى العالمى ، ولا يقتصر على مجرد الاتجاه القومى التقليدى فــى كتابة الرواية؛ وبذلك يثرى الأدب العربى بمنابع جديدة تخرج به عن حيز النطاق القومى المحدود .

فالعالم بعد الحرب العالمية الثانية سادته رياح التغييــر "... ففــى أوربا وبعد الدمار المادى والبشرى الذى لحق بمختلف بلادها كانــت إعادة بناء المجتمع على أسس جديدة ، ضرورة حيوية ، وصراعًا من أجل البقاء . وهنا انتهزت المرأة فرصتها للمطالبة بمزيد من الحريــة والحقوق . ولم يعد الأدباء فى البلاد التى خضعت لمد تيارات الحرب الأخيرة وجزرها يكتفون بوصف واقع المرأة التى عاشت طويلاً على هامش الحياة العملية، وإنما أخذ أدبهم اتجاها جديدًا حاثًا إياهــا علــى الثورة ، وقلب المفاهيم السائدة وانتزاع حقوقها الشرعية بالقوة "[٣٠] ، وقد انعكس هذا – بصورة واضحة – على حركة الآداب العالميــة ؛ فبدأ كتّاب الرواية والقصة والمســرحية ينحــازون لتلــك العلاقــات التحررية الجديدة فى المجتمع العالمى، ولا سيما علاقات المــرأة فــى ثوبها الجديد ، وحريتها الفردية النابعة من استقلالية فكرية .

---

[٢٩] محمود فوزى – السابق – صـــ ١٦٨.

[٣٠] نجلاء نسيب الاختيار – السابق – صـــ٥ .

وبالنسبة للرواية ، تجلت هذه الحركة التحررية لعلاقات المرأة فى المجتمعات الأوروبية – بصورة واضحة – فى أعمال روائيين غربيين ، ظهروا فى تلك الفترة؛ أمثال : " فرانسواز ساجان "* Fransoice Sagan (١٩٣٥) فى " مرحبًا أيها الحزن " ، و" هل تحبين براهمز" و " قصر فى السويد " و " ناس بلا ظلال " ، والروائية " سيمون دى بوفوار " Simone De Beauvoir فى كتابها " الجنس الآخر "، وهما من روائيى فرنسا ، وهناك " ألبرتو مورافيا "** Alberto Moravia (١٩٠٧ – ١٩٨٩) فى إيطاليا

* ولدت فرانسواز ساجان – واسمها الحقيقى " فرانسواز كوريز Fransoice Quoirez " فى باريس عام ١٩٣٥ وهى أصغر ثلاثة من إخوتها وكانت أمها من طبقة برجوازية متدينة ، حاولت كل جهدها أن تنشئ ابنتها تنشئة مسيحية تضمن لها سلامة الروح والجسد ، ولكنها فشلت فى ذلك بعد أن قضت فرانسواز فترة من تعليمها فى دير للراهبات ، تحولت بعدها إلى إحدى المدارس الخاصة ، حيث حصلت على البكالوريا بقسميها الأول والثانى ، ثم التحقت بالجامعة ، ولكنها لم تستطع أن تجتاز امتحانات السنة الأولى ، وكان هذا آخر عهدها بالحياة الجامعية ، التى تركتها، وعقدت العزم على أن تصبح كاتبة ، وصرحت فى ثقة تامة بأن نجاحها مكفول متى ما أخرجت لها المطبعة الكتاب الأول . واستعارت لنفسها اسم ساجان من شخصية الأميرة دى ساجان إحدى شخصيات المؤلف " مارسيل بروست Marcel Proust" فى رواية " فى البحث عن الوقت الضائع " . وهى من المعجبات بكتابات سارتر ، فكثيرًا ما تحدثت عنها بحرارة ، وكثيرًا ما تقتبس من راسين ، كما تشير فى كتاباتها إلى كاتب أو اثنين من الكتاب المعاصرين لها ، كما تهتم فى كتاباتها بالطبقة العاملة من عامة الشعب الذين يستهويهم الكلام عن الحرية الجنسية . – انظر – محمد زكى العشماوى – قضايا النقد الأدبى والبلاغة – دار الكاتب العربى للطباعة والنشر – د.ت – صـ صـ ٤٧٣ ، ٤٧٤ .

** ألبرتو مورافيا ، كاتب إيطالى شهير تعرض لمرض " سل العظام " فى صباه وهو ما أقعده الفراش وحرمه من الاستمرار فى الدراسة التى كان شغوفا بها ، وهو ما يوضحه " مورافيا " نفسه فى كلامه إلى " أنيس منصور " : " أنا لم أذهب إلى مدرسة . تعلمت كل شيء فى السرير . فقد أصابنى شلل الأطفال . وتعلمت اللغة الإيطالية والفرنسية والإنجليزية والآلة الكاتبة على السرير " بطلاقة تامة ، إلى جانب الألمانية والقليل من الروسية ، وكان مورافيا أديب الطبقة المتوسطة الفاسدة المختلة فى روما – قبل وبعد الحرب العالمية الثانية – وكان مناهضًا فى=

فى أعمال مثل " امرأة مـن رومـا " و" المراهقـان " و"الاحتقـار" و"الانتباه" و " المرأتان " و " العصيان " و " السأم " و " حب الزوجية" وغيرها، إلى جانب أعمال " جون آسبورن " كاتب " انظر وراءك فى غضب " فى إنجلترا ، وفى أمريكا ظهر كتاب مثل " تينسى وليـامز " فى أعمال مثل " عربة اسمها الرغبة " و" شـم الـوردة" و " صـيف ودخان" و" بيبى دول " ، وهناك " جون أوهارا ، وهارولد روبنز.[٣١]

وقد أثر هذا الفكر الأوربى التحررى ، علـى الفكـر العربـى ، وساعد على هذا أن المشرق العربى – فى هذه الأثناء ، فترة ما بعـد الحرب العالمية الثانية – كان يعيش مرحلة انتقالية مضـطربة ، فقـد نالت معظم أقطاره استقلالها ، وأخذت التيـارات الفكريـة الجديـدة تتسرب ، نتيجة التفاعل الحضارى مع الغرب ، وكان لهـذا التفاعـل أثره البارز على الأدب العربى ، وكان لترجمة كثير مـن المؤلفـات الغربية إلى العربية وانتشارها أثر على الحياة العربية لا يمكن إغفاله،

=كتاباته للحكم الفاشى فى عهد " موسولينى " . وجدير بالذكر أن تجربة إحسان عبـد القـدوس الروائية والسينمائية تتشابه مع تجربة " ألبيرتو مورافيا "؛ فكلاهما ينهل من نفس الطبقة الوسطى فى مصر وإيطاليا ، وقد ركزا على المرأة فى هذه الطبقة ، وعلى العلاقات بين الرجال والنساء. ، ولمزيد من التفصيل عن إحسان ومورافيا انظر :

– المنجى سرحان – إحسان عبد القدوس وجائزة النيل الكبرى – مقالة ضمن مجلة " عالم الكتاب " – مرجع سابق – صـ١١٨ ، محمود قاسم – مقالة بعنوان : " من الكلمة .. إلى الصـورة " – نفسه – صـ١١٨ ، و مديحة أبوزيد – مقالة بعنوان : "إحسان عبد القدوس فى فكر الآخرين " – نفسه – صـ٤٩ ، و أنيس منصور – عاشوا فى حياتى ، مقالة بعنوان : " مورافيا .. الطريـق إلى النار " – مكتبة الأسرة ٢٠٠٠ – سلسلة الأعمال الخاصة – صـ٤٧١ ، وكتابـه : يسـقط الحائط الرابع ، مقالة بعنوان " هذا الأديب لا ينتمى " – دار الشعب – ١٩٧١ – صـ ٣٨٥ ، ٣٨٧ .

[٣١] انظر : عبد النور خليل – البوابة الذهبية إلى الفيلم المصرى – مقالة ضمن كتاب " إحسان عبد القدوس أمس واليوم وغدًا " – مرجع سابق – ص صـ ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٤ .

ولا سيما الأفكار المتعلقة بالمرأة وقضيتها التى اكتسبت فى ذلك الحين بعدًا عالميًا واسع النطاق.[٣٢]

فالترجمة تمثل أداة فعالة فى الأدب المقارن ، إذ إنها تهدف إلـــى التواصل بين الشعوب ، والخروج بها عن الانعزال الثقافى ، بل تسير بها إلى آفاق ثقافية عالمية رحبة ، فقــد كانــت ، ولا تــزال - " ... الوسيلة الأكثر سهولة ، والتى نلج منها باســتمرار إلـــى الاســتمتاع بالأعمال الكبرى الرائدة فى الأدب العالمى بســبب جهــل الجمهــور العريض - عامة- باللغات الاجنبية "[٣٣] ، فهى بذلك تســاعد علـــى التواصل الحضارى بين الثقافات المختلفة ، فتجعل الحضارات تتحاور "...أملاً فى التطور الذاتى والنمو الداخلى ، والأدب إنتاج حضـــارى يعكس فى تطوره هذا الحوار البناء بين الحضارات "[٣٤] ، كما يتجلى لنا فى ذلك التفاعل الأدبـــى الحضـــارى ؛ بـــين الحضـــارة العربيـــة والحضارة الغربية.

ومما لا شك فيه أن هذا المناخ التحررى العالمى ، كان له وجـــود واضح، وانعكاس جلى ، على أعمال الروائيين العـــرب ، ولا ســـيما

---

(٣٢) انظر : نجلاء نسيب الاختيار - السابق- صـــ ٥ ، ٦ .

(٣٣) كلودبيشوا ، أدنرية م. روسو - الأدب المقارن - ترجمة أحمد عبد العزيز- مكتبـــة الأنجلو المصرية - ١٩٩٨- صـــ ١٣٩. وراجع فى هذا : مجدى وهبـــة : الأدب المقارن - أدبيات - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - طـــ١- ١٩٩١- صـــ ٢٨ . وراجع : جورج مونان - المسائل النظرية فى الترجمة - ترجمة لطيف زيتون - دار المنتحب - بيروت- لبنان - طـــ١ - ١٩٩٤م . وبيتـــر نيومـــارك- اتجاهات فى الترجمة جوانب من نظرية الترجمة - ترجمـــة : محمـــود إســـماعيل صينى - دار المريخ للنشر - السعودية - ١٩٨٦.

(٣٤) مكارم الغمرى : مؤثرات عربية وإسلامية فى الأدب الروسى - عالم المعرفة- عدد ١٥٥- ١٩٩١- صـــ٩.

"إحسان عبد القدوس"، الذى أخذ يعب من الآداب العالمية ، وساعده فى ذلك ثقافته الإنجليزية ، وإتقانه إياها، منذ صغره تقليدًا للصحفى " محمد التابعى " – الصحفى بروزاليوسف – الذى شجعه على تعلمها والقراءة بها، وهذا ما صرح به "عبد القدوس" فى قوله : " وربما بدأت قراءة الإنجليزية تقليدًا له – يقصد محمد التابعى – بل إنه أهدانى وأنا لازلت طالبًا أكثر من مائتى كتاب بالإنجليزية معظمها كتب أدبية ما زلت أحتفظ بكثير منها ..."[٣٥] ، وهذا الإتقان للإنجليزية فتح له الباب على مصراعيه ، حتى ينهل من الثقافة العالمية ويتفاعل معها ، ويهضمها ثم يخرجها فى شكل جديد له خصوصية "إحسان عبد القدوس" الأدبية ، وهذا ما يجعل أدبه الروائى يحمل توافقات خافتة مع غيره من الروائيين العالميين فى الظلال أو المعالجة ، ولكنه يحمل طابعه ومذاقه وصناعته[٣٦] .

تصنيف المدونة :

نظرًا لأن هذه الدراسة مقارنة ؛ فقد اختار البحث من إنتاج إحسان الروائى ؛ الأعمال ذات العلاقة الواضحة بالنماذج الأجنبية عند "فرانسواز ساجان " و "ألبيرتو مورافيا " .

ومن ثم اعتمد البحث فى هذه الدراسة على ثلاث روايات لإحسان، ورواية لكل من " ساجان " و " مورافيا " .

---

[٣٥] إحسان عبد القدوس – ذكريات فى كلمتى وداع– مقالة ضمن كتاب" إحسان عبد القدوس أمس واليوم وغدًا "، مرجع سابق– صـ ١٢.

[٣٦] انظر : الطاهر مكى – صورة مصر فى أدب إحسان عبد القدوس – نفسه – صـ ٣٨.

أولاً/ روايات إحسان :

- أنا حرة : طبعة منشورات مكتبة المعارف – بيروت – أبريل ١٩٥٨ ، وقد نشرت هذه الرواية لأول مرة فى مجلة " روز اليوسف " (يونيو ١٩٥٣) ، ثم طبعت فى الكتاب الذهبى مرتين طبعة أولى (أبريل ١٩٥٤) ، وطبعة ثانية (نوفمبر ١٩٥٧) .

- لا أنام – (جزءان) – طبعة الشركة العربية للطباعة والنشر والتوزيع – ط١ – ١٩٥٦. ونشرت هذه الرواية لأول مرة عام (١٩٥٥).

- أنف وثلاث عيون – (جزءان) – طبعة مكتبة مصر – الفجالة – القاهرة – ١٩٨٠ ؛ ونشرت هذه الرواية لأول مرة عام ١٩٦٦ .

ثانيًا / رواية " فرانسواز ساجان " :

- مرحبًا أيها الحزن (جزءان) تعريب الكاتب المعروف : عمر عبد العزيز أمين – مطبعة الدار المصرية – القاهرة – ١٩٧٠ .

- Bonjour Tristesse , Traslated by : Irene Ash mode and printed in Great Britain by william clowes and Sons, Limited , London , and Beccles and published by john Murray (publishers) . L T D – First Edition – March 1955 -

وقد نشرت هذه الرواية لأول مرة باللغة الفرنسية عام (١٩٥٤)

ثالثًا / رواية " ألبيرتو مورافيا " :

- امرأة من روما : (جزءان) – ترجمة : زغلول فهمى – طبعة روايات الهلال – مجلة شهرية لنشر القصص العالمى – دار الهلال – القاهرة – العدد (٢٧٢) – أغسطس ١٩٧١ .

وهناك ترجمات أخرى لهذه الروايـــة باللغـــة العربيـــة ؛ ولكنهـــا مختصرة ؛ وغير دقيقة فى ترجمتها ؛ وهذه الترجمات هى :

- امرأة من روما ؛ قصة طويلة رائعة - تحفة الكاتب العـــالمى ألبرتومورافيا - ترجمة / خليل حنا تـــادرس - مطبعـــة النصـــر - القاهرة - ١٩٧٩ .

- توصيف مختصر، رواية مورافيا امرأة من روما - اختصـــرها : سمير السهلى - مطبعة الخشاب - الفجالة - بدون تاريخ ، وهـــى تحت رمز (ز ٥٩٩٦٩) وتحت رمز (ز ٥٥٩٩٦ / ٥٩٩٦٩) - بالهيئة المصرية العامة للكتاب .

- The woman of Rome , translated by Lydia Holland – printed in Great Britain by Butler & Tanner LTD., Frome and London – Bound by key & whiting LTD., London – reprinted septemper 1949 .

وقد نشرت هذه الرواية لأول مرة باللغة الإيطالية عام (١٩٤٧)

وجدير بالذكر أن الباحث قد اعتمد على النسخة العربية لروايتـــى "ساجان " و " مورافيا " ؛ بعد مقارنة الترجمة العربيـــة ؛ بالترجمـــة الإنجليزية للعملين ؛ وأدرك أن الترجمة العربية أمينة فـــى ترجمتهـــا للنسخة الإنجليزية .

رابعًا / المنهج :
علم النص المقارن

" لا شيء يحيا منعزلاً ؛ فالانعزال الحقيقى هو الموت " " كل شعب لا يمتلك تبادلا ثقافياً مع الآخرين ليس إلا حلقة منزوعة من حلقات الشبكة الكبيرة "

"فيلاريت دى شال" .

كان لظهور المدرسة الشكلية الروسية – والتى تمثلت فى حلقة موسكو عام ١٩١٥ ، وجماعة الأوبوياز عام ١٩١٦ ، وحلقة براغ اللغوية (١٩٢٦– ١٩٤٨) التى أطلق عليها رومان جاكوبسون عام ١٩٢٩ اسم البنائية Structuralism – أثره فى تغير مفهوم النقد الأدبى فى القرن العشرين ؛ حيث" ... كانت غاية الشكليين أن يجعلوا دراسة الأدب أكثر علمية وأن يستبدلوا بالتأملات فى السيرة الذاتية ، وبالتأملات النفسية والفلسفية ، والتاريخية والاجتماعية فى نصوص الأدب ، موضوعا مناسبا للبحث الأدبى ..."[٣٧]؛ وهم فى هذا يبعدون بالدراسات النقدية للأدب عن المحور التاريخى Diachronic ؛ الذى كان سائدًا فى القرن التاسع عشر؛ والذى يعنى بتطور الظواهر وصيرورة أوضاعها فى فترات زمنية متعاقبة ، ويقتربون من المحور الآنى synchronic الوصفى الذى يركز فى تحليله للظواهر على جملة علاقاتها وأبنيتها المتراكبة وانتظامها فى نسق ديناميكى"... بيد

---

[٣٧] ديفيد بشبندر – نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر – ترجمة : عبد المقصود عبد الكريم– سلسلة الألف كتاب الثانى(٢٠٦)– الهيئة المصرية العامة للكتاب– ١٩٩٦– صــ١٠٧ .

أن هذا المحور الآنى هو الذى يسمح لنا بتحليل الأبنية المدروسة مفترضًا – ولو بطريقة معملية – ثباتها فى لحظة محددة حتى يتمكن من الكشف عن مستوياتها ومعاملاتها الثابتة والمتغيرة، ويبرز السياقات التى تنتجها وطريقة تكيفها معها من منظور علمى صحيح..."[٣٨] يبعد بالنقد الأدبى عن إصدار أحكام القيمة ، ليضع مكانها أحكام الواقع المتمثلة فى النصوص الأدبية المدروسة ذاتها ، وقوانينها المتغيرة.

ومن ثم ؛ فلا غرو أن نجد النقد الأدبى يمثل علمًا منهجيًا ، غايته سبر أغوار النص الأدبى من حيث كنهه بنية كلية شاملة ، تمتلك مجموعة من الشفرات والعلامات السيميولوجية ، و تحتاج إلى من يتعامل معها ، ويدرك وظائفها ودلالاتها داخل النص .

والناقد الأدبى فى هذا يتعامل مع نص له كينونته ، وله وجوده فى ذاته ، بعيدًا عن مؤلفه وظروف كتابته ؛ أى أنه – الناقد – يتناول النص فى علاقاته الداخلية ، وينحو عن تناول علاقاته الخارجية ؛ وبذلك يسلك طريق النص / المبدع، وليس المبدع / النص ؛ أى من النص إلى عالم المبدع وحياته ، وليس من المبدع وحياته إلى فهم النص ؛ وهذا ما تقوم به الدراسات النقدية فى القرن العشرين ؛ فالتحليل البنائى "... لا يرمى إلى تفسير العمل الأدبى ، ومن ثم إلى التعرف على الواقع والأعراف فيه ، وهو ما يسميه بارت بالاستعادة ، بل إلى الكشف عن خصائصه التى تمكن القارئ من تفهمه وإدراك تجانسه ووحدته ، وهى الخصائص أو العناصر التى قد تتفق وقد تختلف مع الواقع الحياتى والواقع الأدبى بالنسبة لقارئ

---

(٣٨) صلاح فضل – بلاغة الخطاب وعلم النص – عالم المعرفة – عدد ١٦٤ – ١٩٩٢ – صـ٨.

معين . بل إن الناقد فى رأى بارت لا يحاول اكتشاف بناء العمل ، بل يحاول اكتشاف إمكانياته البنائية structuration ... "[٣٩] ، التى تميزه عن غيره من الأعمال ، والتى تمنحه خصوصيته الشعرية ؛ المتمثلة فى ميزاته الإشارية / السيميولوجية والجمالية / الإستاطيقية والمعرفية / الإبستمولوجية .

وقد كان لهذه الثورة العلمية المنهجية فى النقد الأدبى أثر بارز فى تغير مفهوم الدراسات المقارنة* فى القرن العشرين عنه فى القرن التاسع عشر؛ إذ " ... وضح اتجاه عام لدى علماء القرن الماضى- قرن (التاريخ) كما يقال - ولدى مفكريه ، يذهب إلى أن لكل شىء تاريخا ، وكان لهذا الاتجاه آثاره البعيدة فى كافة العلوم الطبيعية والاجتماعية ، إذ تأسست عليه ثورة منهجية كاملة فى النظر إلى العالم المادى والوجود الإنسانى ، وفى مناهج البحث وطرائق التفكير كما زلزل هذا الاتجاه الأفكار الكلاسيكية عن المطلق والسكون والثبات ، ودفعها بالنسبى والحركة والتغير"[٤٠] وقد أثر ذلك - بصورة جلية - على الدراسات المقارنة فى القرن التاسع عشر ؛ حيث أصبحت

---

[٣٩] محمد عنانى - المصطلحات الأدبية المعاصرة ؛ دراسة ومعجم إنجليزى- عربى- الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - ط١- ١٩٩٦ - سلسلة أدبيات - ص١٠٩ .

* جاءت مادة " قرَنَ " فى لسان العرب- لابن منظور بمعنى : " المصاحبة والاتصال والمقارنة التزويج " - انظر : ابن منظور - لسان العرب - مادة " قرَنَ" - دار صادر - بيروت - مجلد ١٣- ط٣- ١٩٩٤- ص ص ٣٣٦ ، ٣٣٩ .

[٤٠] عبدالمنعم تليمة - مقدمة فى نظرية الأدب - الهيئة العامة لقصور الثقافة - كتابات نقدية - (ع٦٧)- ص ١٢٧ . وانظر فى هذا أيضًا : أمينة رشيد : مقالة بعنوان الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب- فصول- ج١- ١٩٨٣- ص ٥٠ ؛ وعطية عامر : مقالة بعنوان : تاريخ الأدب المقارن فى مصر - فصول- ج٢- ١٩٨٣-ص١٣.

دراسات تاريخية وضعية تعمد على نسبية القرن التاسع عشر ، وقد أدت هذه النسبية إلى محاولة البحث عن الصلات بين الظواهر الأدبية، وهذا ما انعكس على مفهوم الأدب المقارن فى تلك الحقبة الزمنية؛ حيث كان يعنى " دراسة الأدب القومى فى علاقاته التاريخية بغيره من الآداب خارج حدود اللغة القومية التى كتب بها "[٤١]، وهو تعريف يقصر الدراسة المقارنة على مجرد تحرى الصلات التاريخية بين أدبين أو أكثر؛ لإثبات عنصر التأثير والتأثر فى كل منهما على الآخر، وهذا المفهوم التاريخى للدراسة المقارنة لا يعنى أكثر من " إثبات الصلات والتأثيرات بين الآداب المختلفة ، وهى فاعلية غير نقدية على الإطلاق ، غير أنها – بالأحرى- تنتمى إلى جوهر دراسة التاريخ الأدبى"[٤٢] الذى يعنى بالدراسة الخارجية للأدب.

وهذا الاتجاه التاريخى للدراسات المقارنة هو الذى شاع فى فرنسا طوال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ولا سيما فى أعمال "فرانسوا فيلمان F. Villemain ، وجان جاك أمبير Jean – Jacques Ampere عام ١٨٢٨ ، وسانت بوف Sainte – Beuve عام ١٨٦٨ ، ثم فى أعمال فرناند بالدنسبرجيه F. Baldensperger، وفان تيجم Paul Vantieghem ، وجون مارى كاريه J. M. Carre، وفرانسوا جويار F. Guyard، وغيرهم[٤٣] ، وكلها

---

[٤١] محمد غنيمى هلال- الأدب المقارن – مطبعة مخيمر –القاهرة – د.ت- صـ (جـ) .

[٤٢] A Dictionary of Modern critical Terms- Edited by Roger Flowler – London and New York- 1991- P.34

[٤٣] انظر غنيمى هلال – السابق- هامش صـ ٣ ؛ وأحمد درويش- الأدب المقارن- النظرية والتطبيق، دار الفكر الحديث – القاهرة- ط ٤- ١٩٩٧- صـ١٩؛ رينيه ويليك – مفاهيم نقدية – عالم المعرفة – ترجمة : محمد عصفور – ع ١١٠- صـ ٣٤ .

دراسات أسرفت فى بحث التاريخ الأدبى لإثبات التأثير والتأثر ، فالأدب المقارن – على ما يرى فان تيجم – "... لا يتناول غير "التأثيرات الأكيدة "، ويمتنع عن تسجيل المشابهات التى لا يمكن أن تعزى إلى أى تأثير من التأثيرات ، سواء لاستحالة هذا التأثير ، نظرًا للزمن أو لغيره ، أو لمجرد أنه ليس هناك ما يقوم دليلاً على وجود تأثير بعيد يفسر هذه المشابهات الملحوظة ..."(٤٤) ، وهو مفهوم ينحصر فى مجرد رصد المشابهات الناتجة عن الصلات التاريخية بين آداب الحضارات المختلفة ، ولا ينفذ إلى أغوار الأعمال الأدبية ورصد شعريتها ، ومن ثم فهو مفهوم قد انصرف عن تحليل الأدب ونقده إلى تاريخ الأدب.

وبالنسبة للدراسة المقارنة فى القرن العشرين ، فقد اتخذت طابعًا نقديًا منهجيًا يتسم بالعلمية ؛ ولا سيما بعد ظهور كتاب " نظرية الأدب" " لرينيه ويليك" و" أوستين وارين" عام ١٩٤٩ ، ثم البحث الذى قدمه " رينيه ويليك " فى المؤتمر الثانى للجمعية العالمية للأدب المقارن ؛ الذى عقد فى chapel hill سبتمبر عام ١٩٥٨ ؛ بعنوان " أزمة الأدب المقارن "؛ ومنذ ذلك الوقت بدأت الدراسة المقارنة تعد جزءًا من النقد الأدبى ، وليس جزءًا من تاريخ الأدب ، وقد صرح " ويليك " بذلك فى قوله : " إن البحث الأدبى هذه الأيام يحتاج بالدرجة الأولى إلى أن يعرف ماذا يدرس وعلى ماذا يركز. إذ يجب فصله عن دراسة تاريخ الأفكار ، أو عن المفاهيم والعواطف الدينية والسياسية التى غالبًا ما يقال إنها بدائل الدراسة الأدبية ..."(٤٥) ، وهذا

---

(٤٤) فان تيجم – الأدب المقارن – دار الفكر العربى – د.ت- صـ ١٩٥ .

(٤٥) رينيه ويليك- السابق- صـ ٣٧٢ .

الاتجاه النقدى المقارن فى دراسة النصوص يعد نتاجًا للموجات الكبرى للفكر النقدى التى بزغت واحدة بعد الأخرى فى القرن العشرين ؛ من البنائية إلى ما بعد البنائية ، من الحركة النسائية إلى التفكيكية، ومن السيميولوجية إلى التحليل النفسى، وكلها موجات فكرية نقدية قوامها الدراسة النقدية العلمية المنهجية للنصوص الأدبية، والكشف عن شعرية هذه النصوص من خلال دراسة بنيتها الأدبية .

وطالما أن الدراسة المقارنة ، أضحت دراسة نقدية للنصوص الأدبية ، بدلاً من الدراسة التاريخية ، فإنه من الملائم أن نستبدل مصطلح " الأدب المقارن " – لأنه غير محدد ، وغير واف للتطور النقدى لدراسة النصوص الأدبية فى هذه الأيام – بمصطلح " علم النص المقارن " " بكسر الراء" أو " العلم التطبيقى المقارن" أو " النقد المقارن " أو " علم النقد المقارن " أو العلم المنهجى المقارن "؛ وبذلك يصبح المصطلح أكثر دقة وملائمة للتطور الحادث اليوم فى النقد الأدبى ؛ حيث أصبح المجال النقدى "... أكثر اتساعًا للدراسات النقدية فى إطار المفاهيم الجديدة التى دخلت مجال الدراسات الأدبية مستمدة من علم اللغة والمدارس النقدية التى ظهرت مثل مدرسة النقد الجديد فى أمريكا ومدرسة الشكليين الروس بالإضافة إلى المنهج البنائى متمثلاً فى حركة النقد البنائية فى فرنسا"[٤٦] ؛ وبذلك يصبح اهتمام الدراسات المقارنة آنيًا وليس تاريخيًا.

---

[٤٦] سيزا أحمد قاسم – بناء الرواية ؛ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ– سلسلة دراسات أدبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٤– صـ ١٠.

وهذا الاتجاه النقدى للدراسات المقارنة يجعلنا نذهب إلى أن الأدب المقارن فى أقوم تعريف له اليوم هو "... العلم المنهجى الــذى ينشــد دراسة روابط التشابه والقرابة والتأثير بين الأدب ومظاهر المعرفــة الإنسانية الأخرى ، أو بين النصوص الأدبية نفسها ، مما قــد يبــدو للوهلة الأولى متباعدًا فى الزمان أو المكان ؛ بشرط أن تنتمــى إلــى لغات أو ثقافات عديدة ، حتى ولــو كانــت تــدين لتــراث مشــترك واحد"[٤٧]، فالأدب – إذن– هو المجال الخصــب للدراســات النقديــة المقارنة من حيث كونه مجموعة من النصوص الأدبية ذات ميــزات جمالية استاطيقية تحتاج إلى من يبرز شعريتها ؛ ومن ثم يمكن القول إن علم النص المقارن " يقتضى دراسة النصوص عبــر الثقافــات ؛ حيث يضطلع بدراسة أدبين أو أكثر ، ويهتم بنمــاذج الاتصـــال فــى الآداب عبر كل زمان ومكان "[٤٨] ؛ وبذلك فإن وظيفــة الناقــد فــى الدراسات المقارنة لم تقتصر على مجرد المقارنة بين نصــوص آداب مختلفة؛ ورصد التشابهات والمفارقات بينها، بل تكمن وظيفته – إلــى جانب المقارنة ، فى دراسة هذه النصوص– فى تفحــص النصــوص وتحليلها ورصد تراكيبها وبنيتها ، وهذا ما ذهب إليه ت.س. إليــوت Eliot ,Thomas Stearns (١٨٨٨ – ١٩٦٥) فــى قولــه " إن المقارنة والتحليل يمثلان الأدوات الرئيسية للناقد[٤٩] ، فالمقارن – إذن

---

[٤٧] صلاح فضل– تأثير الثقافة الاسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى– ط٤ – دار المعارف – صـــ ١٥.

[٤٨] – Susan Bassnett – Comparative Literature, Acritical Introduction , Block well- oxford UK & combridge USA- 1995- p.1

[٤٩] - Ibid ,A Dictionary of Modern Critical Terms , P.35

– ينبغى أن يكون ناقدًا للأدب قبل أن يكون مجرد مؤرخ له ؛ وبذلك نرى أن الدراسة المقارنة – اليوم – لا تقوم بذاتها ولكنها فى حاجـة إلى مساندة من قبل المناهج النقدية الحديثة ، حتى تصبح أكثر منهجية وعلمية فى دراسة النصوص الأدبية ، ومحاولـة سـبر أغوارهـا ، وتكشف سيميولوجيتها ووظيفة رموزهـا وشـفراتها ؛ إذ " إن الأدب المقارن أصبح يميل أكثر من ذى قبل بكثير إلى تفحص النصـوص وتحليلها وتفكيكها وإبراز ما تقوم عليه من تنـاص intertextuality داخلى وخارجى"[٥٠] ؛ فلا غرو أن نجد الدراسات المقارنة ذات ارتبـاط وثيق بالدراسات الأدبية عامة، وتتطور بتطورها ، وتقـوم أيضًـا علـى نظرية الأدب نفسه وتلتزم به[٥١]؛ ومن ثم يرى البحث أنه لا مقارنة بـلا نقد؛ دون أن نغفل الحس التاريخى .

ووفقًا لهذا المفهوم النقدى للأدب المقارن اليوم ؛ يتبنـى البحـث "المنهج البنائى المقارن " ؛ بهدف الكشف عن شعرية النص الروائـى عند إحسان عبد القدوس؛ و" فرانسواز ساجان " و" ألبيرتو مورافيـا"؛ من خلال دراسة مقارنة تتناول مستويات البنية السردية فى الروايات المدروسة، وتحديد وظائفها الدلالية داخل البنية العامة للنص الروائـى

---

[٥٠] حسام الخطيب – مقالة بعنوان :" الأدب المقارن على مشارف القرن الواحـد والعشرين ، الاتجاهات الرئيسية والمؤشرات المسـتقبلية (١٩٨٥– ١٩٩٥)– ضمن " قضايا الأدب المقارن فى الوطن العربى – أعمال المؤتمر الـدولى – مركز الدراسات اللغوية والأدبية المقارنة – كلية الآداب – جامعة القاهرة ٢٠ – ٢٢ ديسمبر ١٩٩٥– تحرير : أحمد عتمان– الجمعيـة المصـرية لـلأدب المقارن – القاهرة – ١٩٩٨– صـ ٢٥.

[٥١] انظر : سيزا قاسم : السابق– صـ ٦ .

للكتّاب الثلاثة ؛ وانطلاقًا من هذا المنهج المقارِن ؛ يأتى البحث فى مقدمة، وبابين .

تناولت المقدمة ؛ أهمية الدراسة ، والدراسات السابقة ، والكاتب والمدونة ، ثم المنهج وتقسيم أبواب البحث .

فبالنسبة للباب الأول ؛ يتناول " الشخصية الروائية ، أبعادها النفسية وخلفياتها الحضارية " ؛ وذلك لأن الشخصية تمثل العمود الفقرى لأى عمل روائى ، ولا سيما رواية " تيار الوعى " ؛ ولذا جاءت دراستها فى بداية البحث .

ويتناول الباب الثانى؛ " التقنيات السردية "؛ من خلال فصلين ؛ هما:

الفصل الأول / الرؤية السردية .

الفصل الثانى / بنية الزمان السردى .

ثم ثبت المصادر والمراجع ، وأخيرًا الفهرس ، وهذا البحث يمثل جزءا من دراسة نقدية مقارنة لسرديات إحسان عبد القدوس؛ والتى سيواليها الباحث بدراسة أخرى مقارنة عن بنية المكان السردى، وبنية المسرود له، إن شاء الله .

ولا يفوتنى فى هذا المقام أن أوجه خالص تقديرى للأستاذ الدكتور صلاح فضل، والأستاذة الدكتورة تمارا عمر بسيم، والأستاذ الدكتور مدحت الجيار، والأستاذة مرفت الجيار، لهم جميعاً خالص الشكر عرفانا بالجميل.

الباب الأول

الشخصية الروائية

الأبعاد النفسية، وخلفياتها الحضارية

«ليس هناك شيء يسمي الحرية، وأكثرنا حرية هو عبد للمبادئ التي يؤمن بها، وللغرض الذي يسعي إليه..
أننا نطالب بالحرية لنضعها في خدمة أغراضنا..
وقبل أن تطالب بحريتـــك اســـأل نفســـك: لأى غـــرض ستهبها؟..»

«إحسان»

(١)

اختلف مفهوم الشخصية الروائية Narrative character – نقدياً – في القرن العشرين عنه في القرن التاسع عشر؛ فهي علي ما يـــري دارسو السرد في القرن العشرين من أمثال رولان بـــارت Roland Barthes، وتزفيتـــان تـــودوروف Tzvetan Todorov، وميشـــيل زيرافا Michel zeraffa، وناتالي ســـاروت Nathalie Sarraute، وألان روب جرييه A. Robbe- Grillet ، وجيرار جنيت Gerard Genette، ورولان بورنوف Roland Bourneuf، وريـــال ويلـــي Real Ouellet، وميشال بوتور Michel Butor وغيرهم لا تعـــدو أن تكون كائنا لغويا خياليا يبدعه الروائي لغاية جمالية وفنية محـــددة؛ إذ إنها كائن من ورق؛ محايث للنص السردى، يتكشف للمتلقـــي مـــن خلال جمل تصريحاتها، وأقوالها وسلوكها، أو من خلال جمل متفرقة في النص الروائي، حيث إنها «... لا تنمو إلا من وحدات المعنـــي، إنها تصنع من الجمـــل التـــي تنطقهـــا هـــي أو ينطقهـــا الآخـــرون عنها...»[٥٢]، وبذلك تمثل الشخصية الروائية عنصراً بنائيا مهماً مـــن عناصر الروائية؛ مثله في ذلك مثل عناصر الرواية الأخرى؛ (الزمان والمكان والحدث... وغيرها).

وهو مفهوم يبعد عن مفهوم الشخصية الروائية في رواية القـــرن التاســـع عشر والتي تناولت الشخصية علي أنها شخصية من لحم ودم؛ فأخـــذت «...

---

[٥٢] رينيه ويليك – نظرية الأدب – صـــ ١٦٠.

تركز كثيراً على بناء الشخصية، والتعظيم من شأنها، والذهاب في رسم ملامحها كل مذهب، وذلك ابتغاء إيهام المتلقي بتاريخية هذه الشخصية وواقعيتها معا...»[٥٣] مثلما يتضح في روايات بالزاك Honore De Balzak (١٧٩٩ – ١٨٥٠)، وتشارلز ديكنز Charles Dickens، وستاندال Stendal (١٧٨٣- ١٨٤٢) وجي دي موباسان G.D. Mopassant، وتولستوي Tolostoy (١٨٢٨-١٩١٠) وغيرهم، وهو ما ينافي الواقع النقدي للدراسات السردية في القرن العشرين.

وقد أدي تغير البنية الاجتماعية في أوربا بعد الحربين العالميتين، الأولي والثانية؛ وظهور طبقات جديدة لها احتياجات ومفاهيم وتقاليد جديدة، إلي جانب انتشار الفكر الوجودي علي يد «جان بول سارتر» (١٩٠٥-١٩٨٠) Jean Paul Sartre، وتلميذته «سيمون دي بوفوار» (١٩٠٨ – ١٩٧٩)، و«ألبير كامو» – Albert Camus ١٩١٣- ١٩٦٠) وغيرهم، بالإضافة إلي انتشار نظريات التحليل النفسي الفرويدي* التي أرسي دعائمها «سيجموند فرويد» Sigmund

---

(٥٣) عبد الملك مرتاض – في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد – عالم المعرفة – عدد (٢٤٠) – ديسمبر – ١٩٩٨ – صـ٥٤.

* يختلف مصطلح «التحليل النفسي pshychoanalyse»، عن مصطلح «التحليل السيكولوجي Analyse psychogique»، فالتحليل النفسي، الفرويدي النسب، هو علم نفس الأعماق البشرية (اللاشعور) بينما السيكولوجي مصطلح وصفي يتعامل مع سطح الحياة النفسية وظاهرها الواعي؛ راجع في ذلك : جورج طرابيشي – عقدة أوديب في الرواية العربية – هامش صـ ٤١، وراجع في هذا الصدد.

– norman n. holland : reading and identity : apsychoanalytic revolution مقال ضمن كتاب twentieth century literary theory - areader edited and introduced by . k.m newton - printed in great britain by billing and sons ltd, worcester - 1990 . p. 203..

Frued (١٨٥٦-١٩٣٩) في أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، إلي حتمية ظهور رواية «تيار الوعي الحديثة» the Novel of stream of consciousness، وهي رواية نفسية psychological novel ؛ اهتمت بتناول العالم الداخلي للشخصية من انفعالات وصراعات داخلية؛ وقد عرفت بأنها رواية الشخصية المحورية؛ أو الشخصية الرئيسية The centrl character؛ إذ «إن بؤرة الاهتمام في الرواية النفسية تنصب علي التطور الفردي، الحركة الفكرية للفرد، تبلور شخصيته، الدوافع الداخلية المعقدة التي تبعث فيه الحيوية والنشاط....»(٥٤)، والتي تتجلي للمتلقي من خلال «... السلوك المتطرف للفرد في مواقف مسنونة حادة تكتسب فيها التناقضات أعمق تعبير لها عن عديد من المشاكل الاجتماعية المعقدة...»(٥٥) التي تحيط بالشخصية المحورية داخل بنية العمل الروائي؛ ومن خلال علاقة هذه الشخصية بالشخصيات الروائية الأخري؛ وهو ما يؤدي إلي هيمنة الشخصية علي بنية الرواية النفسية؛ حيث تصبح العنصر الأهم في الرواية «... وبهذا تكون المحور الذي تدور حوله، وكل ما يحدث في القصة من أحداث لابد من أن يمسها من قريب أو من بعيد، ويؤثر في تلوينها بألوان جديدة، ويلقي أضواء كاشفة علي مكامن أسرارها

---

(٥٤) روجر ب. هنيكل – قراءة الرواية؛ مدخل إلي تقنيات التفسير – ترجمة وتقديم وتعليق / صلاح رزق – دار الأداب – القاهرة – ط١ – ١٩٩٥ – صـ ١٢٠.

(٥٥) صلاح فضل – منهج الواقعية في الإبداع الأدبي – دار المعارف – القاهرة – ط٢ – ١٩٨٠ – صـ ١٥٤.

وأعماق أغوارها»[٥٦]؛ مما يثير اهتمام المتلقي منذ اللحظة الأولـــي إلـــي معرفة طبيعة البناء الدرامي للعمل؛ ومن ثم إلي معرفة جـــوهر التجربـــة المطروحة في الرواية.

وعلي هذا؛ فإن الشخصية تمثل العمود الفقـــري لروايـــة «تيـــار الوعي» الحديثة؛ حيث إنها تمثل فن الشخصية والنوع الأدبـــي الـــذي «... يخلق شخصيات مقنعة – فنيا – بدورها داخل عالم القصة، وهي في كل ما تقوم به من أفعال وأقوال، يجب أن تكون ممكنة الحـــدوث أو التماثل مع واقع الحياة اليومية التي يحياها البشر بالفعـــل...»[٥٧]؛ وهو ما تجلي في روايات كتّاب عالميين مـــن أمثـــال دوستويفســـكي (١٨٨١- ١٨٢١) Fedor Dostoievski، وهنـــري جـــيمس Henry James، ومارسيل بروست(١٨٧١-١٩٢٢) Marcel Proust، ووليم فـــوكنر (١٩٦٢-١٨٩٧) william Faulkner، وجـــيمس جـــويس (١٨٨٢-١٩٤١) James Joyce، وفرجينيا وولف Virginia woolf (١٨٨٢-١٩٤١) وألدوس هكسلي Aldous Huxley، ود. هـــ لورنس D. H. Lawrence، وفرانـــــــــــز كافـــــا(١٨٨٣)، Franz Kafka،(١٩٤٢) وغيرهم من كتاب الرواية؛ الذين حملوا لواء الروايـــة النفسية في القرن العشرين «... أولئك الذين استغلوا الحقائق النفســـية المستكشفة لعلماء التحليل النفسي استغلالا فنيا، وكانت قصصهم بمثابة

---

[٥٦] محمد يوسف نجم – فن القصة – دار صادر – بيروت – طـــ١ – ١٩٩٦ – صـــ ١٨، ١٩.

[٥٧] طه وادي – دراسات في نقد الرواية – سلســـلة دراســـات أدبيـــة – الهيئـــة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٩ – صـــ ٢٧.

تجارب يكمل بعضها بعضا وينبني لاحقها علي سابقها...»[٥٨]؛ وهــو ما كان له تأثير واضح علي أجيال لاحقة من كتاب الرواية في العالم؛ ولا سيما كتّاب الرواية الأوروبيين من أمثال؛ الروائيــة المعاصــرة فرانسواز ساجان ١٩٣٥ Francoise Sagan، وسيمون دي بوفــوار في فرنسا، وألبيرتو مورافيا Alberto Moravia، (١٩٠٧-١٩٨٩) في إيطاليا؛ وغيرهم.

ومما لا شك فيه، أن هذه الرواية النفسية العالمية، قد أثــرت فــي الرواية العربية، ولا سيما الرواية المصرية، وتجلي هذا - بصــورة واضحة - في أعمال الروائي المصري «إحسان عبد القدوس»، الذي تخصص في هذا الجنس الروائي حتي أصبح «... أبرز كاتب للقصة النفسية في العالم العربي وهو في هذا السبيل يقــف وحــده أو يكــاد متقدما علي يوسف السباعي بفضل جرأته في التناول واختلاف الثقافة والجذور»[٥٩]، ويعود هذا التفوق إلي استعداد «إحسان عبد القــدوس» الثقافي والنفسي لهذا النوع من الروايات، فنحن لا نتأثر إلا بما نحــن مستعدون للتأثر به ويتجلي هذا - بصورة واضــحة - فــي مفهــوم «إحسان عبد القدوس» للرواية؛ حيث يري أنها «عبارة عن مجموعة من المآسي والعقد النفسية المتتالية التي توصل في النهاية إلي نتيجة ما...»[٦٠]،

---

[٥٨] عز الدين إسماعيل - التفسير النفسي للأدب - مكتبة غريب - الفجالة - القاهرة - طـ ٤ - ١٩٨٤ - ص ٢٠٢.

[٥٩] فؤاد قنديل - إحسان عبد القدوس عاشق الحرية - مرجع سابق - ص ٨٨.

[٦٠] محمود مراد - اعترافات إحسان عبد القدوس : الحرية .. الجنس - مرجع سابق - ص ٩٩. وانظر أيضا : لوسي يعقوب : إحسان عبد القدوس وتاريخ قلم - مجلة عالم الكتاب - مرجع سابق - صـ ٣٠.

وهو تعريف يساير المفهوم العالمي للرواية النفسية بعد «فرويد»، مما يشي بمدي اطلاع «عبد القدوس» علي مؤلفات فرويد في التحليل النفسي، إلـــي جانب اطلاعه علي الرواية العالمية، وتأثره بها.

ولم يكن عبد القدوس ليتفاعل مع هذا النوع من القصـــص، إلا إذا كان مستعداً لها ثقافياً، ونفسياً. إذ جاءت هذه القصص النفسية ملائمة لطبيعة تجاربه الحياتية المؤثرة في نفســيته، إلـــي جانــب رغباتـــه وتخيلاته الواقعية التي وجدت في هذا النوع من القصص أداة جيـــدة للتعبير عما يجيش في أعماق نفسيته من رغبات، حيث إن «... غاية العمل الفني دائما هي إيجاد متعة الإشباع لرغبات لم يتم إشباعها قديما أو حديثا. ويقتصر دور المحلل أو الناقد علي فك تشابك نسيج الـــنص والعودة إلـــي الـــدوافع الأولـــي غيـــر المشـــبعة عنـــد المؤلـــف أو الشخصية...»[٦١]، وهذا ما يكشف عنه البحث من خلال تناوله للأبعاد النفسية للشخصية الروائية في روايات إحســـان عبـــد القـــدوس ذات الاتجاه النفسي.

[٦١] ميجان الرويلي، وسعد البازعي – دليل الناقد الأدبي – ردمـــك – طـــــ ١ – ١٩٩٥ – ص ١٦٧.

(٢)

الدارس لروايات إحسان عبد القدوس ذات الاتجاه النفسي؛ يدرك مدي العلاقة الوثيقة بين أدب الكاتب وواقعه المعيش؛ إذ استطاع أدب إحسان الروائي أن يعبر عن مدي التغيرات الأيديولوجية التي حدثت في الواقع المصري بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، سياسيا، واجتماعيا، وفكريا.

وكان من أبرز ثمار هذه الثورة - اجتماعيا وفكرياً - ظهور ما يعرف بالطبقة البورجوازية/ الوسطي في مصر؛ وهي طبقة رأسمالية تصدرت المجتمع المصري اقتصاديا. وقد أدي هذا الثراء المادي لهذه الطبقة إلي انفتاحها علي العالم الخارجي المتحضر والمتحرر، وهو ما جعلها تكتسب منظومة جديدة من القيم الأخلاقية والفكرية، مغايرة تماما لمنظومة القيم المألوفة وقتذاك في المجتمع المصري، حيث زخرت حياة هذه الطبقة «... باختلاطات قيمية واجتماعية عديدة، لدرجة يبدو فيها صعبا تماماً تمييز الأسود عن الأبيض، والرذيلة عن الفضيلة خارج حدود المسلمات المعروفة في سلم القيم المقبولة...»[١٢]، وأدي ذلك إلي ظهور أنواع جديدة من العلاقات الإنسانية بين أفراد هذه الطبقة، لم تكن موجودة في المجتمع المصري من قبل.

وقد انعكس هذا الوضع الحضاري الجديد - في الواقع المصري - علي صورة المرأة، إذ ظهرت لنا مرأة جديدة ذات فكر تقدمي متحرر «... أنها بنت هذا المجتمع الجديد بكل ما أتاحه لها من حضارة وثقافة

---

[١٢] محسن جاسم الموسوي - الرواية العربية، النشأة والتحول - دار الآداب - بيروت - ط٢ - ١٩٨٨ - ص ١٢٩.

وحرية وانطـــلاق فـــي عـــالم مفتـــوح بعيـــدا عـــن عـــالم القيـــود والسدود...»[٦٣] الذي كان مفروضا علي الفتاة المصرية مـــن قبـــل؛ وبذلك أصبح للمرأة في مصر شكل جديد، وفكـــر جديـــد، وعـــادات وتقاليد وقيم أخلاقية جديدة؛ فهي المرأة التي أرادت أن تحقق ذاتهـــا، وتثبت شخصيتها، وحريتها في غضون النظرة التقدمية الجديدة التـــي كانت تسود مصر بعد الثورة، فالظروف «... التاريخية والاجتماعيـــة التي مر بها مجتمعنا جعلت حركة المرأة وتحررها مواكبـــة لحركـــة الوطن...»[٦٤] ومن ثم فإن الفكر الذي تحمله هذه المرأة الجديدة، هو جزء لا يتجزأ من الفكر المتحرر الذي بدأ ينتشر فـــي مصـــر بعـــد الثورة، ولا سيما بين أسر الطبقة البورجوازية.

ولم يكن «إحسان عبد القدوس» بعيدا عن هذه الطبقة الرأســـمالية المتحررة، حيث كان قريباً منها بحكم تكوينه الاجتماعي والنفســـي، إذ أتاحت له نشأته مع أمه الفنانة والصحفية الشهيرة «روز اليوسف» أن يختلط بهذه الطبقة وغيرها من الطبقات العليا في المجتمع، وجاء عمله كصحفي ناجح - بعد ذلك - مؤكداً هذا الامتزاج، وهـــذا الاخـــتلاط بأسر هذه الطبقة البورجوازية.

وقد أكسبه هذا الاختلاط شبكة هائلة من العلاقات مع أفراد هـــذه الطبقة، ولعل هذه الشبكة هي التي «... تنفث القصـــص والأســـرار

---

(٦٣) يوسف خليف - مقالة بعنوان : صورة المرأة بين إحسان وعمر بن أبي ربيعة - مرجع سابق - صـــ ١٢٩.

(٦٤) طه وادي - صورة المرأة في الرواية العربية - دار المعارف - طــــ ٤ - ١٩٩٤ - صـــ ٥٢.

وتحكي الحكايات والمواقف وتتناقل الفضائح التي تتأرجح بين الحقيقة والكذب...»[٦٥]، واستطاع إحسان من خلال ذلك أن يرصد ويختـزن كل ما يراه في محيطه الاجتماعي من سلبيات ونواقص ناجمـة عـن منظومة القيم الهلامية التي تحكم هذا الواقع الاجتماعي الجديد؛ وذلـك بحكم أنه مبدع «... قادر علي اكتشاف مظـاهر الخلـل والقصـور والنقص في كثير من جوانب الحياة من خلال قدرته علي الحساسـية للمشكلات...»[٦٦]، وتوقعه لما يمكن أن يؤدي إليه هذا القصور مـن سقوط للمجتمع وانهيار له، وقد دفعه ما رآه في مجتمعه مـن صـور للانحلال والضياع الخلقي إلي قوله للرئيس الراحـل «جمـال عبـد الناصر» في رسالة ظلت حبيسة أدراج مكتبه، ولم يرسلها له: «إن ما أراه يا سيدي الرئيس في مجتمعنـا لشـيء مخيـف.. إن الانحـلال والأخطاء والحيرة والضحايا.. كل ذلك لم يعد مقصورا علـي طبقـة واحدة من طبقات المجتمع بل امتد إلي كل الطبقات.. والذي سـجلته في قصصي يا سيدي الرئيس يحدث فعلا،... ولن يصلح هذا المجتمع إلا دعوة.. إلا انبثاق فكرة تنبثق من سخط الناس، كما انبثقت ثـورة ٢٣ يوليو.. ولهذا أكتب قصصي»[٦٧]، وهو ما يشي بمـدي اسـتياء الكاتب مما يحدث في محيطه الاجتماعي، وأمله في تغييره والسـعي نحو حياة أفضل لأبناء مجتمعه.

---

(٦٥) فؤاد قنديل - مرجع سابق - صـ ٨٦.

(٦٦) شاكر عبد الحميد - الأدب والجنون - دار غريب للطباعة - القاهرة - ١٩٩٨ - صـ ١٥٠.

(٦٧) غالي شكري - مقالة بعنوان «الليبرالي» ! - ضمن كتاب نيرمين القويسني - مرجع سابق - صـ ٣٢.

ودفعه ذلك – بحكم ثقافته الأدبية وخياله الخصب وقوة ملاحظتـه لما يحدث حوله – إلي أن يعبر عن تلك السلبيات والنواقص التي رآها متفشية في محيطه الاجتماعي من خلال إبداعه الروائي، حتى أصـبح مجتمعه هو البطل الحقيقي لكل قصصه، وهو ما صرح به في قولـه: «... إنما البطل الحقيقي لكل قصصي هو المجتمع الذي وقفت أطـل منه وعليه لأسجل بقلمي في صراحة وصدق ما كـان يعانيـه مـن أمراض وأسـقام ومـا يجتـازه مـن محـن أخلاقيـة واجتماعيـة وسياسية...»[٦٨]، فالمجتمع ولا سيما الطبقة البورجوازية هو البـؤرة التي ينطلق منها عالم إحسان الروائي بصفة عامـة، ورواياتـه ذات الاتجاه النفسي بصفة خاصة، أي أن هناك علاقة جدليـة بـين أدبـه وواقعه الاجتماعي، لأن إحسان «... يكتب لعصره، ولا يفكـر فيمـا سبق، أو فيما سيجيء بعد، وإنما يصور أحداثا رآها فعـلا، ووقـائع عاشها، وأبطالا شاهدهم، وتعامل معهم...»[٦٩]، مما يجعل أدبه يتسم بصدق التجربة الروائية، لأن قوة الأدب علي ما يـري «روجـروب هينكل» تكمن في «... قدرته علي تمثل أناس العصـر، واسـتيعابهم بكل ما فيهم من ضروب التعقيد»[٧٠]، وهذا لا يعني أن إحسان ينقـل واقعه بشخصياته كما هو، بل يعني أنه يقدم رؤيته لهذا الواقـع مـن خلال إبداعه الروائي، لأن واقع الروائي يختلف عن الواقع الذي يراه

---

[٦٨] فؤاد حمدو الدقس – الواقع والخيال في رواياته – مقالة ضمن مجلة «عالم الكتاب» مرجع سابق – صـ ٨٥.

[٦٩] الطاهر مكي – مقالة سابقة – ضمن كتاب نيرمين القويسني – مرجع سابق – صـ ٤٠.

[٧٠] روجرب هنيكل – السابق – صـ ٨٩.

الناس، فالواقع في نظر الروائي «... هو المجهول.. هو الوحيد الذي تتوجب رؤيته... هو الذي يتطلب لكي ينكشف، أسلوبا جديدا في التعبير وأشكالاً جديدة لا يمكن أن ينكشف بدونها»[٧١]، لأنه يري هذا الواقع من خلال خياله وفكره.

بيد أن هذه العلاقة الوثيقة بين أدب إحسان الروائي وواقعه الاجتماعي، أخذت تتضح - بصورة جلية - في اختيار عبد القدوس للشخصيات المحورية لأعماله الروائية من فتيات الطبقة البورجوازية، التي ينتمي إليها اجتماعيا ونفسيا، حتي يعبر عما ينتاب هذه الطبقة من ضياع في القيم وانحلال في الأخلاق، أودي ببناتها إلي الضياع النفسي؛ الذي هو جزء من ضياعها الاجتماعي.

وهنا يطرح البحث سؤالا، لماذا اتخذ إحسان عبد القدوس من المرأة في المجتمع البورجوازي المصري محوريا لأدبه الروائي؟ هل لمجرد أنها تمثل انعكاسا واضحاً للواقع المصري الذي عاشه الكاتب، وما حل به من تغيرات اجتماعية وسياسية، وانفتاح في السلوك والتفكير في فترة ما بعد الثورة؟!.

يري البحث أن الدافع الأول وراء اختيار إحسان للمرأة، هو حبه واحترامه لهذه المرأة، لأنها تمثل بالنسبة له أمه وزوجة، اللتين يكن لهما عظيم تقدير، وهو بذلك يعبر عن «... موقف وفلسفة اجتماعية يكشف بها عن حضور هذا الكائن الإنساني في خضم أحداث المجتمع،

---

[٧١] لوسيان جولدمان - مقدمات في سوسيولوجيا الرواية - ترجمة / بدر الدين عرودكي - دار الحوار - سورية - ط ١ - ١٩٩٣ - ص ١٧٦، ١٧٧.

وفي تشكيل وعي أفراده كأم وزوجة...»[٧٢]، وبجانب هذا الدافع هناك دافع آخر هو أن عبد القدوس أراد أن يحمل لواء التطوير والتجديد في الرواية المصرية والعربية، وهذا ما جعلــه يقــول: «... أن نجيــب محفوظ ويوسف السباعي استمرار لمن قبلهم! أما الذي بدأ بــالتطوير المخالف جدا في طريقة تقديم القصة وأسلوب اختيــار الموضــوعات وطرق البحث فهو أنا...»[٧٣]، وهو في هذا يحاول أن يساير الرواية الغربية الجديدة، التي تأثر بها، ويرجع هذا إلــي اســتعداده النفســي والاجتماعي والثقافي لهذا التجديد، إلي جانب ملائمة هذا التطوير فــي الرواية عند إحسان عبد القدوس لتغير الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية في مصر، والتي كانت في احتياج إلي أشــكال روائيــة جديدة تستوعب تلك التغيرات الحضارية الحادثة في الواقع المصري، ومن ثم تستوعب الشخصية الروائية الجديدة «... لأن الفــرد الــذي تحول إلي شخصية قصصية قد أصبح فردا آخــر، ولأن المتغيــرات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية قد عدلت بــدورها ســياق وجــوده وتركيبة نفسه[٧٤]، ومن ثم لم يعد يلائمه الشكل الروائي التقليدي.

وبعد، يتناول البحث دراسة الشخصية الروائية من خلال أبعادهــا النفسية وخلفياتها الحضارية أولاً: فــي روايــة «لا أنــام» (١٩٥٥)

---

[٧٢] رمضان بسطاويسي – مقالة بعنوان «روية العالم عند إحسان عبد القدوس» – ضمن مجلة «عالم الكتاب» – مرجع سابق – صــ ١٣٦.

[٧٣] محمود مراد – السابق – صــ ٩٠، ٩١.

[٧٤] صلاح فضل – منهج الواقعية في الإبداع الأدبي – مرجع سابق – صــ ٢٤٨.

لإحسان عبد القدوس كنموذج تطبيقي مقارنة برواية «مرحبا أيها الحزن» (١٩٥٤) لفرنسواز ساجان Francoise- Saganوثانياً: يتناول البحث دراسة الشخصية المحورية في رواية «أنف وثلاث عيون» (١٩٦٦) لإحسان عبد القدوس كنموذج تطبيقي ثانٍ مقارنة برواية «امرأة من روما» (١٩٤٧) للروائي الإيطالي الشهير ألبيرتو مورافيا (١٩٠٧-١٩٨٩) Alberto Moravia، ذلك للتشابه الواضح في البنية العامة لكل روايتين من الروايات الأربع السابقة، ومن ثم يتعرف البحث علي الخصوصية النصية لأعمال إحسان عبد القدوس الروائية ذات الاتجاه النفسي، لأن المقارنات «... تمثل حجر الزاوية للتحليل النصي... والنص الأدبي ينتمي إلي مجموعة هائلة من النصوص المشابهة تربطه بها خيوط متشابكة فإن اكتشاف هذه الخيوط يساعد في الوصول إلي طبيعته الخاصة»[٧٥] التي تميزه عن غيره من النصوص الأدبية.

أولاً : دراسة الشخصية الروائية المحورية في رواية «لا أنام» لإحسان عبد القدوس، ورواية «مرحبا أيها الحزن» لساجان:

- البنية العامة للروايتين :

القارئ لرواية «لا أنام» للروائي المصري «إحسان عبد القدوس»، ورواية «مرحبا أيها الحزن» للروائية الفرنسية المعاصرة «فرانسواز ساجان» Francoise Sagan، يلحظ أن هناك تشابهاً ملحوظاً في البناء العام للروايتين.

---

[٧٥] سيزا أحمد قاسم - بناء الرواية، مرجع سابق - صـ ١٦٨.

فالشخصية المحورية في الروايتين فتاة مراهقة، هي (نادية لطفي) عند إحسان، و(سيسيل Cecile) عند «فرانسواز ساجان» من أسـرة متوسطة ثرية، تعيش في مدرسة داخلية، وهي في السادسة عشرة من عمرها عند «عبد القدوس»، وفي السابعة عشـرة عنـد «فرانسـواز ساجان». فقدت أمها بالطلاق عند إحسان، وبالوفاة عند فرانسواز، وقد أحبت أباها حبا شديدا، حيث كان يدللها ويهبها من حياته الكثير وذلك لغياب الأم، مما جعل الفتاة – في العملين – تشعر برغبة في امـتلاك الأب، ذلك الامتلاك الذي دفعها إلي الغيرة عليه، فأخذت تقاتـل فـي سبيل الاحتفاظ بهذا الأب الذي يمثل لها الموضوع.

وقد أوغر هذا الحب الشديد الغيرة والحقد في صدرها، مما جعلها تكيد المؤامرات لتلك المرأة النضجة النبيلة التي تشاركها في حب أبيها بصفة دائمة، وهي «طنط صافي» عند إحسان عبـد القـدوس، و«آن لارسن» Anne Larsen عند فرانسواز ساجان، تلـك المـرأة التـي كانت تعمل لخير ابنة زوجها المراهقة.

وقد امتزج احترام الفتاة وحبها لزوج أبيها بمشاعر الغيرة والحقد، مما جعل الصراع النفسي يضطرم في داخلها، فأخذت تدبر المؤامرات والخطط للإطاحة بهذه المنافسة لها في حب الأب / الموضوع، حتي تسقطها عـن عرش السلطة المنزلية وتحتفظ بحريتها، وكانت تشعر بالندم ووخز الضمير وهي تدبر الخطط والمؤامرات لإقصاء هذه المرأة قوية الشخصية، التـي تريد أن تغدو المنافس الأول في حب الأب.

فأخذت «نادية» عند إحسان توهم الأب بخيانـة زوجـه «طـنط صافي» مع عمها «عزيز»، حتي يطلقها الأب ويطردها من منزلـه، وبذلك تسترد الفتاة حب أبيها مرة أخري، كما كان قبل زواجـه مـن

«طنط صفية».

ونفس الشيء صنعته «سيسيل» عند فرانسواز ساجان، حيث كذبت وخادعت حتي تعيد أباها إلي أحضان عشيقته الأولي المؤقتة «إيلــزا» Elsa Mackenbourg؛ وبذلك أثارت غيرة العشيقة «آن لارســن» التي قررت أن تتزوج الأب، وجرحت كرامتها وكبرياءهـــا، فتهجــر «آن» الأب، وتعود الفتاة إلي الانفراد بحب أبيها ورعايتـــه، وتنفــرد بحريتها التي طالما حجرت عليها «آن».

وكلتا الفتاتين ينتابها نوع من التأمل الباطني، والصـــراع النفســـي الذي جعلها تبحث عن بديل يريحها من هذا العذاب النفســـي، ووخــز الضمير والندم الذي يعذب نفسها، كلما دبرت مؤامرة ضـــد المـــرأة المنافسة لها في حب الأب، ولم تجد طريقا غير إقامة علاقة عاطفيـــة قوامها المتعة الجسدية، «نادية» مـــع «مصـــطفي» عنـــد إحســـان، و«سيسيل» مع «سيريل» Cyril عند فرانسواز، ولكن هـــذه العلاقـــة الوقتية لم تبث الهدوء والاستقرار في نفسها القلقة، فانصـــرفت عنهـــا دون أي شعور بالندم.

وبعد نجاح خطة الفتاتين في العملين في الإطاحـــة بتلـــك المـــرأة المنافسة لها في حب أبيها، إذا بكل منهما تشعر بالندم الشديد وتأنيـــب الضمير؛ فتحاول أن تعترف للأب عند إحســـان، ولـــ «آن» عنـــد فرانسواز، بجريمتها لتصلح ما أفسدته، ولكنها لـــم تســـتطع، فتطلـــق «طنط صافي» وتطرد من البيت عند إحسان، وتنتحر «آن لارســـن» بسيارتها في طريق عودتها من المصيف إلي باريس عند فرانســـواز، ويلازم الشعور بالجرم كلتا الفتاتين، ليعذبهما الندم ووخـــز الضـــمير ويحرمهما من النوم.

ومن هذا المخلص للعملين، نري أن هنـــاك تشـــابها واضـــحاً بـــين الروايتين، من حيث الشخصية المحورية وواقعها النفسي، ومن حيـــث الشخصيات الرئيسية، والبناء العام للروايتين وهو مـــا يتضـــح فـــي الجدولين التاليين :

جدول يوضح التشابه والاختلاف

في الشخصية المحورية في الروايتين

اسم الشخصية	نادية / لا أنام	سيسيل/ مرحبا أيها الحزن
السن	١٦ سنة "مراهقة"	١٧ سنة :مراهقة"
التعليم	طالبة بالقسم الـداخلى بمدرسـة "مدام أورلى" بالمعادى	طالبة بالقسم الداخلى بمدرسة الراهبات
الطبقة الاجتماعية	طبقة برجوازية ثرية	طبقة برجوازية ثرية
نوع مشاكل الطفولة	الانفصال الأسـرى، بعـد الأم، والحرمان العاطفى	موت الأم.
نوع مشاكل المراهقة	وجود امرأة/ طنط صافى فى حياة الأب، تنزع من نادية الاهتمام من الأب والآخرين	وجود امـرأة/ آن لارسـن، تفرض القيود علـى حريـة "سيسيل"
نوع مشاكل الدراسة	–	تكـره المـذاكرة، ولاسـيما مذاكرة فلسفة برجسون، لأنها لا تحب أن تفكر – رسبت فى الامتحان
سبب الاضـطراب النفسى	طلاق الأم، وجود امرأة شـريكة دائمة لـ :نادية" فى حـب الأب، الإحساس بفقد الاهتمام من الأب والآخرين.	الإحساس بالقيد على الحريـة البوهيمية فى حياة "سيسيل" من قبل "آن" التى تريد الزواج من الأب.
نوع العُصاب	رغبة حب التملك والتدمير	حب الحرية المطلقة، والتدمير

جدول يوضح البنية العامة

للروايتين من حيث الشخصيات الرئيسية

اسم الشخصية	رواية لا أنام دور الشخصية داخل الرواية	اســـــــم الشخصية	رواية امرأة من روما دور الشخصية داخل الرواية
نادية	الشخصية المحورية	سيسيل	الشخصية المحورية
لطفى بيه	الأب	ريمون	الأب
الأم	مطلقة من الأب ومتزوجة من آخر	الأم	متوفاة
طنط صافى	زوج الأب (البديل للأم)	آن لارسن	زوج الأب المستقبلية (البديل للأم)
مصطفى	حبيب نادية	سيريل	حبيب سيسيل
عزيز	عم نادية	ايلزا	العشيقة المؤقتة للأب

الدارس لروايات «إحسان عبد القدوس» يلحظ أن هناك علاقة جدليـــة واضحة بين المشكلات النفسية التي تعانيهـــا شخصـــياته المحوريـــة، وواقعها الاجتماعي الذي نشأت فيه، حيث إن «... العامـــل النفســـي مرتبط بالعامل الاجتماعي والتحليل النفسي لا يتورع عن الرجوع إلي العامل الاجتماعي من وجهة تأثير الأسرة في الشخصية...»[٧٥]، وهو ما يتضح في رواية «لا أنام» لإحسان، مـــن خـــلال تنـــاول ســـلوك الشخصية المحورية (نادية لطفي)، والدوافع الخفية وراء ما تعانيه هذه الشخصية من عقد نفسية منذ طفولتها المبكرة.

والمتأمل في شخصية (نادية لطفي) من خلال ســـلوكها، وأفعالهـــا الشريرة المدمرة للآخرين، يلحظ أنها تعاني من اضطرابات نفســـية، تكمن في الأنانية، ورغبة حب التملك والتدمير، والـــدافع لـــذلك هـــو

---

[٧٥] كارلوني وفيللو – النقد الأدبي – ترجمة : كيتي سالم – سلســـلة زدنـــي عالمـــا – منشورات عويدات – بيروت – العدد (١١٨) – طـــ ٢ – ١٩٨٤ – صـــ ١٢٥، ١٢٦.

واقعها الاجتماعي الذي نشأت فيه، والذي فــرض عليهــا ظــروف حياتها، ومن ثم تكوينها النفسي.

وقد تمثل هذا الدفع الاجتماعي في الانفصال الأسري، حيث نشأت نادية في ظل أسرة مفككة، فقد طلقت أمها في وقت مبكر من عمرها؛ وهي لا تتجاوز العامين، وبذلك تقلص دور الأم في حياة الابنة، مبكراً وهو ما تذكره «نادية» في قولها: «لقد تفتح وعي وأمي مطلقة.. كانت قد طلقت وعمري لا يتجاوز العامين، وتزوجت من آخر، وتركتنــي لأبي..»[٧٦].

على أن هذا الطلاق المبكر للأم، وبعدها عن «نادية» منذ طفولتها المبكرة، جعل الفتاة تنشأ نشأة من جانب واحد، هو الجانب الذكوري، المتمثل في الأب، الذي أسبغ عليها من فيض حنانه وحبه، حتى وصل هذا الحب إلى حد التدليل، لأنها البنت الوحيدة له، وأدى ذلك إلى تعلق الفتاة بأبيها، وحبها له حبا شديداً، حتى صار الموضــوع الأول فــي حياتها، بل يمكن القول حتى أصبح الحب الأول أو الحب المثال الذي بث في داخلها الشعور بالطمأنينة والأهمية والسلطة المنزلية، وهو ما يتضح في قول (نادية) :

«وكان أول ما تفتح عليه إحساسي بعد أن تعديت دور الطفولة، هو أنه ليس لي في الحياة إلا أبي، وليس له إلا أنا...

---

[٧٦] إحسان عبد القدوس – لا أنام – (جزءان) – الشركة العربية للطباعة والنشر – طـ ١ – نوفمبر ١٩٥٦ – صـ ٣٨/ جـ١.

ثم بدأت أحس بوضعي في البيت.. أحس بأني «السيدة» الوحيـــدة فيه» لا أنام/ ص ٤٠/ جـــ ١.

فتدليل الأب لنادية جعلها تعتقد أنه ينبغي أن يعيش لها وحدها، ولــيس لامرأة أخري الحق فيه، لأنه يلعب في حياتها دور الأب والأم معــا، الأب برجولته وبثه الطمأنينة في حياتها، والأم بحنانه وحبه لها، فـــي ظل ظروف بعد العنصر الأنثوي الدافئ الحنون المتمثل في الأم، التي لم تحاول أن تقيم علاقة تواصل مع ابنتها، حتي تشاركها ســعادتها أو حزنها، بل كانت الأم مجرد صورة لا دور لها في حياة الفتاة، فهي أم سلبية لم تؤثر في حياة ابنتها بدور إيجابي، وهو ما فــرض حــاجزا نفسيا في العلاقة بين نادية وأمها ويتجلي هذا في قول (نادية):

«وكانت أمي تجيء لزيارتي..

كانت تجيء بصحبة زوجها كأنها زيارة رســمية أو فـــي زيـــارة مجاملة... وكانت تجلس بجانبي فأحس أنها بعيدة عني.. تبتســم فــلا تنعكس ابتسامتها في قلبي .. وتتحدث فأشعر أنها تتحدث إلي إنســـان غيري.. لم تكن تفهمني.. ولم تحاول أن تعلم حقيقتي لتفهمنـــي...» لا أنام/ ص ٣٠٦ / جـــ ٢.

علي أن هذا النوع من التنشئة جعل (نادية) تكبت ما تشعر به من انفعالات وأحاسيس، وما تفكر فيه من أفكار، لأنها لم تجد مَنْ تـــنفس معه ولا سيما الأم، وهو ما يعرف فـــي التحليـــل النفســـي بـــالتفريغ Cathartic Method؛ وهو «... الإفضاء والتنفيس عـــن الأفكـــار

والانفعالات المكبوتة»[٧٧] التي لم تستطع نادية أن تفضي بهـا إلـي أبيها، لأنها تحبه ولا تريد مضايقته؛ فهي تقول: «... كنت أحبه إلـي حد أني لا أستطيع أن أشكو له[*].. وكنت أريد أن أقنعه بأني سعيدة، وبأنه لا ينقصني شيء، إلي حد أن أخفيت عنـه كـل آلامـي وكـل حيرتي..» لا أنام / ص ٤٩ / جـ ١.

وبالنظر في الشخصية المحورية (سيسيل) Cecile فـي روايـة (مرحبا أيها الحزن) لفرانسواز ساجان؛ نلحظ أنها نشأت فـي واقـع اجتماعي شبيه بواقع (نادية لطفي) عند إحسان، حيث نشأت (سيسيل) في ظل تربية ذكورية تتمثل في الأب/ (ريموند) Raymond وذلـك بعد وفاة أمها وهي لا تتجاوز العامين، كما هو الحال بطلاق الأم عند (نادية) في (لا أنام)، مما جعل الفتاة تحب هذا الأب حبا كبيرا جعلهـا تشعر بامتلاكه نتيجة لحبه لها واهتمامه الشديد بها، وهو ما تصرح به في قولها: «... فإن حبه لي ليس مما يمكن التهـوين مـن شـأنه أو وصفه بأنه مجرد شعور أبوي، كان يعاني من متاعبي أكثر مما يطيق من أي إنسان آخر..

كنت دائما عنده أهم من مغامراته الغرامية..»[٧٨].

---

[٧٧] محمد عثمان نجاتي – ضمن كتاب فرويد – الكف والعرض والقلق – دار الشروق – طـ ٤ – ١٩٨٩ – هامش صـ ١٢٩.

[*] يلحظ علي روايات إحسان عبد القدوس أنه لا يهتم بوضع همـزة القطـع فـي مواضعها؛ وسبب ذلك – علي ما يري البحث – أنه يريـد أن يـوهم المتلقـي بواقعية ثقافة الشخصية المحورية في أعماله.

[٧٨] فرانسواز ساجان – مرحباً أيها الحزن – تعريب الكاتب المعروف: عمر عبد العزيز أمين– مطبعة الدار المصرية – القاهرة – مصر ١٩٧٠ – جـ٢ – صـ ٤٢١.

علي أن هذا الحب الشديد من قبل (سيسيل) لأبيها جعله الموضوع الأول في حياتها فهي تقول: «... وليس في حياتي سوي أبـــي...» / مرحبا / ص ٣/ جـــ١.

ورغم هذا الاتفاق الواضح في عاطفة الحب الشديد للأب، من قبل «نادية» عند إحسان، و«سيسيل»عند فرانسواز ساجان، فـــإن الـــدافع وراء رغبة الامتلاك للأب من قبل كل منهما تختلف.

فرغبة امتلاك الأب عند «نادية»، ناتجة عن حبها الشديد لأبيها، ذلـــك الحب الذي تطور ودخل في إطار الحب الأوديبي[*] ولا ســـيما بعـــد زواج الأب من «صفية»، وهو حب قوامه رغبتها في إقامـــة علاقـــة شبقية / جسدية مع أبيها، فهي – بذلك – تعاني مما يعرف في التحليل النفسي بعقدة «إلكترا» Electra Complex، التي تصف «... حـــب البنت لأبيها وكرهها لأمها. فعقدة إلكترا، إذن، تطلق علي عقدة أوديب عند البنات»[٧٩]، وهو ما يتضح في تخيل (نادية) لعلاقة جسدية بينهـــا وبين أبيها: «... أصبحت أتصور نفسي كل مساء في أحضان رجل.. هذا الرجل.. هو أبي!!..» / لا أنام / ص ٨٣ – ٨٤ / جـــ ١.

لعل (نادية) بذلك، ترغب في أن تكون البديل الشبقي لـــزوج الأب (طنط صافي)، لأنها تمثل بديلاً عن الأم، ولكنها تدرك أن ما تتمناه لا

(*) أصبح مصطلح «عقدة أوديب»؛ يطلق علي علاقة البنت بأبيها وكرهها لأمهـــا، كما كان علي علاقة الابن بأمه ومحاولة التخلص من أبيه. راجع – شـــاكر عبـــد الحميد – علم نفس الإبداع – دار غريب للطباعة والنشر والتوزيـــع – الفجالـــة – القاهرة – د. ت – صـــ ٢٨.

(٧٩) محمد عثمان نجاتي – مرجع سابق – هامش ص ١١٦.

يمكن أن يحدث في الواقع، لأنه «تابو» محظور ومحرم من قبل التحريم الديني والحظر الاجتماعي والأعراف والتقاليد[٨٠]، مما جعل رغبتها تأخذ شكل تصور وأحلام يقظة، لأن ما تتمناه لا يمكن أن يحدث في الواقع، وهذا ما جعلها تحاول أن تفر من خيالاتها، بالبحث عن بديل شبقي للأب، تمثل في علاقتها الجسدية مع مصطفي، وهي تتمني في داخلها أن تكون هذه العلاقة مع أبيها، إذ تتخيل «مصطفي» في يقظتها بأنها تشير إليه: «... فيقترب مني ويقبل خدي وشفتي ثم يحيطني بذراعيه ويهمس في أذني... نفس الهمسات التي يهمسها أبي لزوجته!!» / لا أنام / ص ٨٩ / جـ ١.

فهي بذلك استخدمت آلية من آليات الدفاع لدي رغباتها، حتي تتجاوز الرقيب فتحقق الإشباع، وهذا ما يعرف في التحليل النفسي بـ «... الإزاحة: إبداع موضوع الرغبة اللاواعية الممنوعة بأخري مقبولة اجتماعيا وعرفيا...»[٨١] علي أن هذا البديل الشبقي للأب / مصطفي - وكان مصطفي في السادسة والثلاثين من عمره، أي أنه في سن أبيها تقريباً، فهو يصغره بثلاث سنوات فقط - يمثل استمراراً لعقدة أوديب عند «نادية»، إذ إنها تعاني مما يعرف في التحليل النفسي بالتثبيت Fixation العاطفي تجاه الأب، حتي وهي مع الحبيب / مصطفي، وهو ما يعني أنها لم تتجاوز المرحلة الأوديبية إلي المرحلة التناسلية، وهذا ما ذهبت إليه «أنا فرويد» Anna Frued في قولها:

---

[٨٠] انظر - ميجان الرويلي وسعد البازعي - مرجع سابق - صـ ١٦٦.

[٨١] ميجان الرويلي وسعد البازعي - مرجع سابق - صـ ١٦٦.

«... وتحل ارتباطات كثيرة جديدة محل التثبيتات العاطفيـــة الطفليـــة المكبوتة. فيحس الشخص أحيانا... لشخص أكبر منه يجعلــه قائــده وقدوة له، وهو بالتأكيد البديل عن الموضوعات الوالدية المهجـــورة، وتكون المشاعر الغراميـــة هـــذه متقـــدة متميـــزة، ولكنهـــا لأجـــل قصير...»[٨٢]، وهو ما حدث في علاقة نادية مع مصطفي.

وبالنسبة لشخصية «سيسيل» Cecile عند ساجان، نجد أن الـــدافع الرئيسي وراء رغبة تملك الأب لديها، يتمثل في الحرية غير المقيـــدة، حيث عاشت مع والدها حياة قوامها الاستهتار وعدم التفكير المـــنظم، والاستمتاع بالحياة بطريقة عشوائية، وهو ما يتضح في قولها :

«... إن الاستهتار واغتراف الملذات والانغماس في الفسق والفجـــور يجب أن تكون شعاري في الحياة المثالية التي أرجوها لنفســـي...» / مرحبا / ص ٢١/ جـــ ١.

وعلي هذا، فإن حب سيسيل لأبيها يعـــد نتيجـــة لحبهـــا لحياتهـــا البوهيمية، التي لم تستطع أن تضحي بها، ومن ثـــم لـــم تســـتطع أن تضحي بالأب، الذي يمثل لها حريتها، بل حياتها.

وبالعودة لشخصية (نادية) عند إحسان عبـــد القـــدوس. نـــري أن الواقع الاجتماعي الذي نشأت فيه الفتاة، وما نتج عنه مـــن حرمـــان عاطفي من قبل الأم، عبر سنوات عمرها منـــذ أن كانـــت طفلـــة لا تتجاوز العامين، إلي سن السادسة عشرة من عمرها، كان لـــه أكبـــر

---

[٨٢] أنا فرويد – الأنا اوليات الدفاع – تعريب : باسمة المنلا – دار قابس – لبنـــان – بيروت – طـــ١ – ١٩٨٧ – صـــ ١١٤.

الأثر في تشكيل واقعها النفسي المضطرب منذ صغرها، حيث استقرت هذه الشحنات النفسية المكبوتة في اللاوعي، ثم بدأت تخرج في صورة اضطرابات نفسية، وأعراض شرورية ناتجة عن الكبت Depression، حيث إن «العرض علامة تدل علي وجود رغبة غريزية حرمت من الإشباع بسبب حالة شديدة من الكبت، كما تدل أيضا علي إشباع بديل لهذه الرغبة، والكبت هو الذي يجعل الدافع الغريزي يظهر في صورة عرض»[٨٣]، ومن ثم فنزعة التدمير الشريرة عند «نادية» هي نوع من أنواع الكبت الذي ترسب في شخصيتها منذ طفولتها المبكرة، حيث إنها لم تجد مَنْ تتفس معه ما بداخلها، ولا سيما أمها.

وقد تجلي هذا الشر المستقر في نفسية «نادية»، في تدميرها للآخرين، والتلذذ بذلك، وقد بدأت هذه العدوانية تتجلي بصورة واضحة منذ صغرها، فعندما كانت في الثانية عشرة، دمرت فتي في السادسة عشرة من عمره، كان يريد أن يكلمها، فاستدرجته قرب بيتها وانتهي به الأمر بضرب البوابين له / انظر لا أنام / ص ١٤ / جـ ١، وفي الرابعة عشرة من عمرها، دمرت علاقة حب طاهرة بين (كوثر) زميلتها في المدرسة، وبين ابن خالها (مدحت)، إثر خطة مدبرة من قِبَلها / انظر لا أنام / ص ١٨ وما بعدها / جـ ١، وقد دمرت «حسن» ابن الجيران الذي كان يلاحقها، فعندما علمت أن اهتمامه ذهب إلي فتاة أخري من بنات الحي (مرفت)، بدأ الشر

(٨٣) سيجموند فرويد – السابق – صـ ٧٤.

يتحرك بداخلها، وبخطة خبيثة محكمة، دمرتهما، بأن وشت لأهليهما، مما أدي إلي عقابهما من الأهل / انظر لا أنام / ص ٤٦، ٤٧.

وقد تجلي هذا الاضطراب النفسي بصورة واضحة في شخصية «نادية» عندما أعلن لها الأب زواجه من (صفية)، وهو ما جعلها تشعر بالخطر المحدق بها، والمتمثل في سقوطها من فوق عرشها كسيدة أولي للمنزل، وحدث ذلك عندما وطأت قدم (نادية) أرض المنزل عندما عادت من المدرسة الداخلية مع أبيها:

«واستقبلني عبده السفرجي، وخيل إلي أن تحيته فيها برود.. وكأنه قد عزلني عن العرش الذي أجلس عليه.. عرش «سيدة البيت»..
وتقدمت سيدة شابة ترحب بي..
وعرفت أنها زوجة أبي..» / لا أنام / ص ٥٥ / جـ ١.

فأنانية «نادية» ورغبتها في أن تكون في بؤرة اهتمام الآخرين بصفة دائمة، ولا سيما الأب، جعلتها ترفض وتبغض كل من يريد أن ينال من مملكتها التي تعودت أن تعيش فيها بمفردها، وهي في هذه الأنانية تماثل غيرها من المراهقات، «... فالمراهق أناني إلي أبعد الحدود، يعتبر نفسه محور الكون والموضوع الوحيد الذي يستحق الاهتمام...»[٨٤]، كما يتضح في شخصية (نادية) التي تعودت أن تكون الوحيدة في حياة والدها، وصاحبة القرار في بيتها رغم صغر سنها، وهو ما جعلها تشعر بالصدمة لوجود (صفية) التي أضحت المرأة الأولي في البيت، كما يتضح في قول (نادية):

---

[٨٤] أنا فرويد – السابق – صـ ٩٥.

«وكان هذا هو النظام الطبيعي الذي يجب أن يسود البيت.. هي الأولي وأنا الثانية.. ولكني صدمت بهذا النظام الطبيعي.. كنت تعودت أن أكون أنا الأولي، وأنا الوحيدة.. وكنت قد تعودت أن أجلس علي رأس المائدة!!..» / لا أنام / ص ٦٤/ جـ ١.

وقد نتج عن هذه النفسية المضطربة لشخصية نادية، وأنانيتها المفرطة، وإحساسها بالنقص والدونية تجاه شخصية (صفية) زوج الأب، إلي تفكيرها في هدم كل شيء، ولا سيما (صفية) التي أخذت الأضواء منها، حيث انتقل الاهتمام من الأب والعم ومصطفي - في الحفل - إلي (صفية)، وهو ما جعلها تشعر بالإهمال والإحساس بالنقص والدونية، وكان هذا سبباً في تحريك نوازع الشر بداخلها، فبدأت رغبة الهدم والتدمير تسيطر علي شخصيتها تجاه (صافي)، بل التدمير نحو كل من حولها، وهو ما يعود إلي عدم ثقتها بنفسها، كما يتضح في قولها:

«كانت تملكتني رغبة طاغية في الهدم.. هدم كل شيء.. هدم زوجة أبي، وهدم أبي، وهدم مصطفي، وهدم نفسي.. كنت أفكر كالمجنونة، أحاول أن احطم بيدي كل من حولي بلا سبب معقول إلا التفريج عن إحساسي بالنقص وإحساسي بشخصيتي الضعيفة التي عجزت عن اجتذاب مصطفي من زوجة أبي خلال الحفل..»/ لا أنام / ص ١٨٣ / جـ ١.

فأنانية نادية جعلتها تفقد القدرة علي الحوار مع الأخر، وركزت في الملكية أو الحرب، لأنها تعيش في ذات محورها (نادية)، والواقع

بالنسبة لها هو ما يحقق لها هذه الرغبة دون مراعاة لحقوق الآخرين، فهذا الآخر لم يكن مطروحاً، بل غير موجود علي الإطلاق، والــذي يوجد فقط هو الأنا، وهو ما يؤكد نرجسية هذه الشخصية التي نشــأت في ربوع أسرة مفككة، وتدليلها من جانب الأب.

وبالنظر في شخصية (سيسيل) عند «ساجان»، فإن الشعور بالخطر قد تولد لديها، عندما أعلنت (آن لارسن)، أنها ستتزوج الأب/ ريمــون، وهو ما تصرح به سيسيل:

«إنني وأباك نريد أن نتزوج... فقلت لنفسي إن هذا لا يمكن أن يكون، ولكنني كنت موقنة أنني أمام أمر واقع» / مرحبا / ص ٤٨ / جـــ١.

علي أن (سيسيل) أخذت تتعجب من موقف الأب من (آن) Anne، ومــن موقف زواجه منها، لأنه كان دائماً رافضاً للزواج وقيوده التي تكبل حريته البوهيمية التي تعود عليها/ انظر مرحبا / ص ١٤٨ / جـــ١.

والزواج ليس علاقة مؤقتة، بل هو علاقة دائمة بين اثنين، وهو ما يعني أن زواج (آن) من الأب (ريمون) – من وجهة نظر سيســيل – سيدوم، وهو ما ينتج عنه دوام (آن) بشخصيتها القويــة فــي حيــاة (سيسيل)، ومن ثم ستصبح مقيدة لحريتها البوهيمية، ومن ثــم فهــي خطر داهم لابد من التخلص منه من قبل (سيسيل).

وإلي جانب هذا الخطر المداهم لسيسيل وحريتها من قبــل (آن)، فقــد شعرت بالنقص والدونية – كما هو الحال عند نادية – أمام شخصية (آن)، وهو شعور ناتج عن الحوار بين (آن) وسيسيل، ذلك الحوار الذي جعــل (سيسيل) تفكر، ومن ثم تحاسب نفسها انظــر الروايــة / ص ٥٨، ٥٩ /

جـ١، ولم يكن ناتجا عن الشعور بالإهمال وانتقال الاهتمام إلي زوج الأب كما هو الحال في شخصية (نادية) في (لا أنام).

وهذا الشعور بالنقص يرجع إلي عقدة في الشخصية، يسميها «روجيه موكيالي» «عقدة النقص»، وتعني «... عقدة الخجل من الذات، أي أن الفرد يعي بنوع من العجز (الصحي، أو الذهني أو الاجتماعي) أو شعوره المزعج بعدم الكفاءة أو بتأكيده أنه ليس علي المستوي اللازم وأنه معرَّض للفشل... كل ذلك يجمع إليه اعتقاده بأن الآخر هو حكم ويهزأ به...»[٨٥] وهذا ما شعرت به (نادية) أمام (صفية) زوج الأب، وشعرت به (سيسيل) أمام (آن) في «مرحبا أيها الحزن» لساجان.

علي أن هذا الشر الذي تكنه (نادية) لزوج أبيها عند إحسان، وتكنه (سيسيل) لزوج الأب المستقبلية (آن لارسن) عند ساجان، كان جديرا بأن يصبح مسوغاً مهما من مسوغات تدمير هذا الشريك، وهو ما تجلي في خطة تدمير زوج الأب/ صافي بالطلاق من الأب عند إحسان، وتجليْ في خطة تدمير (آن لارسن) بالموت عند ساجان، ويتضح ذلك في قول نادية عند إحسان:

«ولم أكن أتصور لهذه الجريمة من نتائج إلا نتيجة واحدة، هي أن تخرج طنط صفية من البيت.. أن يطلقها أبي.. أن يعزلها عن العرش، وأعود أنا أتربع عليه.. علي عرش البيت وعرش مصطفي وعرش قلوب كل أقاربنا وأصدقائنا..» / لا أنام/ ص ٢١٦/ جـ ١.

---

(٨٥) روجيه موكيالي – العقد النفسية – ترجمة : موريس شربل – سلسلة «زدني علما» – منشورات عويدات – بيروت العدد (١٦) – طـ١ – ١٩٨٨ – صـ ٢٧.

وما تكيده (نادية) لزوج الأب / صفية، نجده في شخصية (سيسيل) عند ساجان، حيث بدأت سيسيل في وضع خطة للنتقام من (آن) وإقصائها عن حياتها؛ وهو ما يتضح في قول سيسيل، بعد شعورها بقسوة (آن) معها علي العشاء، ومحاولتها إرغام (سيسيل) علي المذاكرة، التي تبغضها سيسيل:

«كانت هذه أول مرة أتعرض فيها للقسوة، وقد ازداد شعوري بها، كلما فكرت فيها وبالغت في تصويرها، فتمددت علي فراشي وأخذت أضع خطتي للانتقام»/ الرواية / ص ٩٨ / جـ ٢.

وجدير بالذكر - هنا - أنه رغم التشابه الواضح بين خطة «سيسيل» في إقصاء «آن» بما تحمله من كبرياء وعقد ونظام لم تتعوده (سيسيل) في حياتها، وخطة (نادية) في إقصاء «طنط صافي» في (لا أنام)، فإن هناك اختلافاً بين الخطتين، إذ انتهت خطة (نادية) ما أرادت، انظر / لا أنام / ص ٢٨٦، ٢٨٧ جـ ٢، بينما نجد أن مؤامرة (سيسيل) إقصاء (آن) من حياتها وحياة أبيها، تمثل جريمة قتل مقّنعة، لم تكن تنتهي بالانفصال كما هو الحال عند إحسان، بل انتهت بقتل (آن)، التي انتحرت بسيارتها من فوق مرتفع خطر، وهي في عودتها إلي باريس.

وجدير بالذكر - أيضا - أن جريمة قتل (آن لارسن) تثبت نوعاً من التحدي وإثبات الذات في شخصية (سيسيل) لم يوجد في شخصية (نادية) عند إحسان، حيث قررت (سيسيل) هزيمة (آن)، والظفر بها كعضو بوهيمي جديد في حياتها وحياة أبيها، وإن لم تفلح في ذلك، فستؤدي بها في النهاية إلي جريمة قتل مقنعة وهي الانتحار، وسيسيل

في موقفها هذا، تعلن تمردها علي السلطة المقيدة لحريتها، والمتمثلة في شخصية (آن) القوية والحكيمة والمنظمة، وقد صرحت سيسيل بذلك في قولها :

«بل إنني بدأت أشعر بالرثاء لآن كما لو كنت موقنة بأنني سأهزمها وأظفر بها» / مرحبا / ص ١٦ / جـ ١.

والذي جعل (سيسيل) تعلن – بهذه الثقة – قدرتها علي هزيمة (آن)، هو قدرتها – رغم صغر سنها – علي معرفة سيكولوجية (آن)، وفهمها لمفاتيح شخصيتها، التي تمثلت في كبريائها واعتزازها بنفسها، وهو أهم شيء لديها، بالإضافة إلي ذلك معرفة (سيسيل) لسيكولوجية شخصية الأب المتعلق إيروسيا بعشيقته المؤقتة (إيلزا)، وهو ما تعلنه (سيسيل) صراحة في قولها :

«ولأول مرة في حياتي شعرت بلذة تحليل شخص آخر وسبر أغوار نفسه واستخدامه في أغراضي»/ مربحا/ ص ٧٨/ جـ٢.

ورغم هذا التشابه الواضح في النزوع إلي الشر في شخصية كلتا الفتاتين، (نادية) عند إحسان، و(سيسيل) عند ساجان، فإن الشر عند «سيسيل» وليد موقف واحد مفاجئ، هو ظهور (آن) وإعلانها الزواج من الأب «ريمون»، أي أنها ستدوم في حياة الأب، ومن ثم ستدوم بقوة شخصيتها وكبريائها وقيودها في حياة «سيسيل».

وكان هذا الموقف المفاجئ سببا في ذلك الصراع النفسي، الذي أصاب أعماق نفسية «سيسيل» لأول مرة، فهي تقول:

«ولأول مرة في حياتي، خيل إلي أن لي شخصية مزدوجة وأن هناك قوي متعارضة تتنازعني وتثير عاصفة من المشاعر المتناقضة

في أعماقي»/ مرحبا/ ص ٦٢/ جـ ٢.

فهذا الصراع النفسي الذي أصاب شخصية (سيسيل) لم يكن متأصلاً في أعماقها منذ الصغر، مثلما نجد في شخصية (نادية) في (لا أنام)، ولكنه شعور مفاجئ وليد موقف مؤقت، إذ إنه لم يظهر من قبل، رغم ظهور العديد من النساء في حياة الأب قبل ذلك، لأنها كانت تعلم أنها علاقات غرامية مؤقتة لا تتعدي الستة أشهر، في حين ترى «سيسيل» أن علاقة أبيها بـ «آن» علاقة زواج، أي أنها علاقة مستمرة ودائمة، وهو ما يعني استمرار تحكمات (آن) التي تقيد حريتها، وهي لم تتعود علي القيد والكبت لحريتها من قبل.

بينما نجد أن الشر متأصل في شخصية (نادية) عند إحسان؛ ملازم لها، لا يمكن أن ينفصل عنها، فهي بلا رحمة، حيث تتجه كل نوازعها النفسية نحو التدمير. فالتدمير لديها يسبق الدافع، فهو مستقر في أعماقها، وعندما يظهر ما يثيره ما يلبث أن يتحرك - وبقوة - نحو تدمير الهدف، فهناك روح شريرة تسيطر علي فكرها، تجعلها تحطم أية دمية جميلة - ذكرا كانت أم أنثي - تحاول أن تقترب منها، وكثيرا ما عانت (نادية) من الصراع النفسي بداخلها بين الخير والشر، ولكن دائما ما كان الشر ينتصر ، وهو ما يتضح في قولها :

«كنت كأني أحمل في ذاتي شخصين.. شخص يحس ويتعذب تحت سياط الضمير.. وشخص آخر لا يحس.. ولا يتعذب، إنما هو مجرم عاق يقف بارداً.. جامداً.. ودماء الجريمة تسيل من بين أصابعه، وكان الشخص المجرم هو الذي ينتصر علي، وهو الذي يتحكم في ذاتي..»/ لا أنام / ص ٢٢٤/ جـ ١.

وبالنظر في نهاية كل من (نادية) عند إحسان، و(سيسيل) عند سلجان، فإن الكاتبين، إحسان وساجان، قد نجحا في وضع نهاية موضوعية لمصير كل شخصية، حيث استطاع إحسان عبد القدوس أن يضع نهاية لنادية، من خلال تحديده لمصيرها، وهذا هو دور الأدب، فـ «... الأدب لا يصور الشخصية فحسب، وإنما يصور المصير الشخصي...»[٨٥] لها، ويعتمد هذا المصير على أفعال الشخصية وسلوكياتها خلال العمل الروائي.

وهذا ما فعله إحسان، حيث جعل (نادية) تضع مصيرها بأيديها، بأن جعلها تختار - وفق إرادتها - زوجا خائنة لأبيها، وهي (كوثر)، بدلاً من زوجه المخلصة «صفية»، واتضح ذلك عندما اكتشفت (نادية) خيانة (كوثر) لوالدها، فهي تقول:

«نعم.. إنها (تقصد كوثر) تخون أبي.. تسلبه شرفه.. تسفك كرامته تحت أقدام رجل آخر!

لقد طرد من حياته الزوجة المخلصة لأضع مكانها زوجة خائنة..

بعت البريئة.. واشتريت المجرمة..

يا ربي..

هل بدأ انتقامك!!!» / لا أنام / ص ٤١٢/ ج٢.

وكما هو واضح، فإن مصير (نادية) ناتج عن شرورها، وجرائمها التي ارتكبتها في حق الآخرين قبل ذلك، إذ جعلها القدر - بعد نجاحها في طلاق زوج الأب المخلصة (صفية) - تختار بإرادتها زوجاً خائنة

---

(٨٥) سامي الدروبي - علم النفس والأدب - منشورات جماعة علم النفس التكاملي - دار المعارف - طـ ٢ - ١٩٨١ - صـ ٢١٦.

لأبيها، هي (كوثر)، التي كانت (نادية) سببا في تدمير حبها الطـــاهر مع (مدحت) – ابن خال (نادية) – قبل ذلك، وكان هذا سببا في زواج (كوثر) من رجل لا تحبه، وطلقت منه بعد عام / انظر لا أنـــام / ص ٣٧٢جـــ ٢.

فنادية هي السبب فيما وصلت إليه (كوثر) من خيانة)، ولذا جعلها القدر تذوق ما فعلته في (صفية)، وفي (كوثر) قبل ذلك، وتمثل ذلـــك في صورة انتقام من أبيها – وهو أغلي شيء لديها – إذ جعلته زوجاً مخدوعا لا يعلم بخيانة زوجه شيئا، وفي الوقت ذاته لم تستطع (نادية) أن تخبره بهذه الخيانة، لأنها هي التي اختارتها لـــه، وحتـــي لا يفقـــد سعادته الزائفة التي يشعر بها مع زوجه الخائنة (كوثر)، وبالإضـــافة إلي ذلك جعل القدر من حب نادية لأبيها، مصدراً لضـــياع كرامتهـــا، حيث أضحت تتستر علي خيانة (كوثر)، ولم تستطع أن تبـــوح بـــذلك وهو ما تصرح به (نادية) في قولها: «كانت تعلم أني أتستر عليهـــا لا حبا فيها، ولكن حبا في أبي وإبقاء علي سعادته... وقد استغلت حبـــي لأبي.. أمسكتني من أرق وأضعف قطعة مني، وبدأت تعـــذبني..»/ لا أنام / ص ٤٢٣/ج٢.

وإذا تأملنا مصير شخصية (سيسيل) عنـــد ســـاجان، نجـــد أنهـــا شخصية واعية بمصيرها، ومؤمنة بهدفها المتمثل في حريتها، وهنـــا يذهب «صلاح فضل» إلي قوله: «وتتبع المرتبة التي تحتلها الشخصية الرئيسية جوهرياً من درجة وعيها بمصيرها، وقدرتها علي الارتفـــاع الواعي بما هو شخصي وخاضع للصدفة في مصيرها إلـــي مســـتوي

معين من العمومية...»[٨٦]، وهو ما يلحظ في شخصية «سيسيل» التي تدرك مصيرها، وتعرف هدفها في الحياة، ذلك الهدف المتمثل في أن تحيا حياة بوهيمية قوامها العلاقات الجسدية واللذة وعدم التفكير، فلـم تتغير حياتها في وجود (آن لارسن) أو بعد وفاتها، بل - كمـا تقـول سيسيل - «... عادت الحياة إلي مجراها القديم كما كان مقدرا لها أن تعود وكنت كلما خلوت إلي أبي تبادلنا النكات وراح كل منا يسـرد آخر مغامراته.. ولابد أن يكون أبي قد أدرك أن صداقتي لفيليب ليست صداقة أفلاطونية.. كما أنني من ناحيتي أعلم أن صديقته الجديدة تكلفه كثيرا، ولكننا سعيدان»/ مرحبا/ ص ١٤٣/ جـ٢.

وبذلك ، فـ (سيسيل) Cecile تدرك ما تفعله في حياتها، وتدرك مصيرها وهدفها من حياتها.

ومما سبق، يري البحث أن هناك علاقة وثيقة بين الواقع النفسـي للشخصية المحورية، وواقعها الاجتماعي، كما تجلي فـي الـروايتين السابقتين لإحسان وساجان من خلال شخصية (نادية) عنـد إحسـان و(سيسيل) عند ساجان، وأن الواقع الاجتماعي يمثل السبب الرئيسـي في الاضطراب النفسي للشخصية، أو استقرارها، وهـو مـا حـاول إحسان أن يؤكده في أعماله الروائية بصفة عامـة، حيـث يـري أن المرض النفسي هو مشكلة واقع اجتماعي، ومـن ثـم فهـو مـرض اجتماعي نفسي، وهو ما صرح به (إحسان) نفسه، حينما نصح في كل دعواته الاجتماعية «... بعدم الافتراق بين الـزوج والزوجـة بعـد الإنجاب... فالزواج والزوجة فـي رأي إذا أنجبـا يصـبحان غيـر

---

(٨٦) صلاح فضل - السابق - صـ ١٥٩.

متزوجين من بعض.. لقد تزوجوا أولادهم!.. ممنوع الطلاق مطلقـا الطلاق معناه في نظـري أن يفرقـا عـن أولادهمـا ولـيس مـن بعض!»[٨٧]، وهو ما اتضح في الواقع النفسي المضطرب لشخصـية (نادية) في لا أنام، كما سيتضح في شخصية (أمينة سالم) الشخصـية المحورية لرواية (أنف وثلاث عيون)، وهو مـا يـتم تناولـه فـي الصفحات التالية.

ثانيا : دراسة الشخصية الروائية المحورية في رواية «أنـف وثـلاث عيون» لإحسان عبد القدوس، ورواية «امرأة من روما» لألبيرتو مورافيا:
البنية العامة للروايتين :

القارئ لرواية «أنف وثلاث عيون»، لإحسـان عبـد القـدوس، ورواية «امرأة من روما»، للروائي الإيطـالي «ألبيرتـو مورافيـا»، يلحظ أن هناك تشابها ملحوظا في البناء العام للروايتين.

إذ إن الشخصية المحورية في الروايتين فتاة جميلة، في السادسـة عشرة من عمرها، تدعي «أمينة سالم» عنـد إحسـان، و«آدريانـا» Adriana عند مورافيا، وكلتاهما تقيم مع أمها، التي انفصـلت عـن الأب بالطلاق عند إحسان، والتي توفي زوجها عند مورافيـا، وكلتـا الفتاتين تنتمي لطبقة اجتماعية وسطي، حيث نري «أمينة» عند إحسان تنتمي لأسرة برجوازية ثرية، سرعان ما افتقرت إثـر تبديـد أبيهـا اللاهي لأرضه التي يمتلكها، بينما نجد «آدريانا» عند مورافيا، تنتمي لأسرة برجوازية ثرية، سرعان ما افتقرت إثر تبديـد أبيهـا اللاهـي

---

[٨٧] محمود فوزي – إحسان عبد القدوس بين الاغتيال السياسي والشغب الجنسي – مرجع سابق – صـ ٢٢.

لأرضه التي يمتلكها، بينما نجد «آدريانا» عند مورافيا، تنتمي لأسرة برجوازية فقيرة، إذ كان أبوها المتوفي مجرد عامل بالسكة الحديدية، وقد عملت أمها حياكة للقمصان بعد وفاة الأب.

وقد أدت تربية الأم تربية مدللة لأمينة، وضياع شخصية الأب، في «أنف وثلاث عيون»، إلي افتتان الفتاة بجمال جسدها في وقت مبكر من عمرها، وقد دفعها هذا إلي مكتشف لهذا الجسد رغم خطبتها من «عبد السلام» المقاول الثري الطيب، وتمثل هذا المكتشف في الطبيب المشهور «الدكتور هاشم عبد اللطيف»، الذي أقامت معه علاقة عاطفية قوامها المتع الجسدية.

والصنيع نفسه نجده في شخصية «آدريانا» Adriana في امرأة من روما «لمورافيا»، إذ أدي جمال جسد الفتاة، إلي عملها كنموذج عار للرسامين بأمر أمها، بغية إتاحة الفرصة لأدريانا لتتعرف علي أحد السادة الأغنياء، فيكفل لها حياة ميسورة هي وأمها، ويتخلصان بذلك من الفقر المدقع الذي يعيشان فيه، ولم تلبث آدريانا أن تتعرف بسائق يدعي «جينو» Gino ، وتقيم معه علاقة عاطفية قوامها المتع الجسدية، مثل «أمينة» مع «هاشم» عند إحسان.

وسرعان ما تطورت علاقة «أمينة» بالدكتور «هاشم» رغم زواجها من «عبد السلام»، وقد أثمرت علاقتها المنقسمة بين زوجها وبين هاشم عن جنين في أحشائها، ولم تعرف أمينة ابن من فيهما، ولكن شبه الطفلة – وتدعي (هدي) – كان أقرب إلي زوجها عبد السلام، فأدركت أمينة أنها ابنته، وتمنت أن تكون هذه الطفلة ابنة لهاشم، الرجل الذي أحبته.

وقد أدي انشغال هاشم بعمله، وبفتاة أخـــري تـــدعي (مرفـــت)، بالإضافة إلي إغداقه الأموال علي أمينة وتعودها عليها، إلي احتـــراف أمينة للبغاء، وأضحت لأكثر من رجل فـــي نفـــس الوقـــت، إلـــي أن أصبحت فتاة ليل، تسهر في الستريو لترقص حتي الصـــباح، وكـــان صديقها «مارلو» متروديتيل الستريو، يعرفها بالزبائن من الجنســـيات المختلفة، ويحتفظ لنفسه بعشرين في المائة ويعطيها الباقي.

بينما نجد «آدريانا» عند مورافيا، بعد اكتشـــافها لخيانـــة حبيبهـــا «جينو» لها، إذ كان متزوجاً دون علمها، وله طفلة تـــدعي «ماريـــا» Maria، إلي احترافها البغاء للكسب المادي، حتي تغير مـــن واقعهـــا الاجتماعي الفقير، ودفعها إلي ذلك افتقادها للحياة الطبيعية فـــي زوج وأولاد بعد خيانة «جينو» لها، إلي جانب أمها وصديقتها – في المرسم – «جيزيلا» Gisella، اللتين كانتا من طبيعة واحدة محبـــين للمـــال، مما وجه الفتاة إلي السقود في الهاوية، حتي أضحت باغيا محترفـــة، ولكنها رغم ذلك كانت ترفض ما تفعله، وتأمل في حياة طبيعية قوامها زوج تحبه وأطفال تقوم علي تربيتهم وتعليمهم، ولكن الحياة لم تهبهـــا ذلك، بل وهبها القدر طفلا في أحشائها، ولم تعرف من والـــده مثلمـــا رأينا عند أمينة سالم في «أنف وثلاث عيون»، ولكنها ســـرعان مـــا أدركت أن أبا الطفل هو المجرم والسفاح «سونزونيو» Sonzogno، وفي ذلك الوقت كانت علي علاقة حب مخلـــص مـــع «جيـــاكومو» Giacomo، وكان طالبا يدرس الحقوق، وهو من أسرة ثريـــة، ممـــا جعلها تخبره بأن الطفل الذي في أحشائها منه، حتي يربي الطفل تربية سعيدة، قوامها التعليم والصحة الجيدة، وهي الحياة التي حرمت منهـــا

آدريانا، ولكن جياكومو ما لبث أن انتحر لشعوره بأنه خان أصـــدقاءه في العمل السياسي، تاركاً لها ثروة تستطيع آدريانا مـــن خلالهـــا أن تحقق أملها في حياة طبيعية سعيدة مع طفلها.

ومن هذا الملخص للعملين، نري أن هناك تشابها واضـــحا بـــين الروايتين، من حيث الشخصية المحورية وواقعها النفسي، ومن حيـــث الشخصيات الرئيسية، والبناء العام للروايتين وهو مـــا يتضـــح فـــي الجدولين التاليين:

جدول يوضح ملامح التشابه والاختلاف
في الشخصية المحورية في الروايتين

اسم الشخصية	أمينة سالم أنف وثلاث عيون	أدريانا امرأة من روما
السن	١٦ سنة "مراهقة"	١٦سنة "مراهقة"
التعليم	طالبة بمدرسة الفرنسسكان	غير متعلمة
الطبقة الاجتماعية	طبقة برجوازية ثرية	طبقة برجوازية فقيرة
نوع مشاكل الطفولة	الانفصـــال الأســـرى، بعـــد الأب والحرمان العاطفى الأبوى	مـــوت الأب – الفقـــر والحرمان المادى.
نوع مشاكل المراهقة	التسيب الأسرى والتدليل	الفقر
سبب الاضـــطراب النفسى	الضياع الاجتماعى	الضياع الاجتماعى

جدول يوضح البنية العامة للروايتين

من حيث الشخصيات البارزة

اسم الشخصية	رواية "أنف وثلاث عيون" دور الشخصية داخل الرواية	اســـــــم الشخصية	رواية امرأة من روما دور الشخصية داخل الرواية
أمينة سالم	الشخصية المحورية	أدريانا	الشخصية المحورية
الأم	مطلقة وسيدة منزل	الأم	أرملة وتعمل حياكة للقمصان
الأب	برجوارى منحل	الأب	عامل فقير بالسكة الحديد
نكتور هاشم	حبيب ورفيق أمينة	جينو	الحبيب الخائن لأدريانا
عبد السلام	زوج أمينة الطبيب	جياكومو	حبيب أدريانا المخلص، الذى أراد الزواج منها، ولكنه انتحر قبل ذلك

الدارس لشخصية «أمينة سالم»، الشخصية المحورية لرواية «أنف وثلاث عيون» (١٩٦٦) للروائي المصري «إحسان عبد القــدوس»، يلحظ أنها ضحية لواقعها الاجتماعي المتفسخ، وضحية لمنظومة القيم الأخلاقي والفكرية التي تحكم طبقتها الاجتماعية البورجوازية، التي تحمل شكلا جديدا للعلاقات الإنسانية في المجتمع المصري فــي الخســمينيات والستينيات من القرن العشرين، وأمينة - في هذا - تشــبه غيرهــا مــن فتيات أعمال «عبد القدوس» الروائية، إذ إن «الإطار الاجتماعي لفتيــات إحسان عبد القدوس بعامة، هو الطبقة الوسطي.. فهي الطبقة الأقرب إلي تكوينه الاجتماعي والنفسي...»[٨٨] الذي نشأ فيه.

---

(٨٨) محمد جبريل - حرية المرأة .. في قصص إحسان عبد القدوس - مقال ضمن مجلة عالم الكتاب - مرجع سابق - صـــ ٦٧.

نشأت أمينة سالم وهي فتاة جميلة في السادسة عشرة من عمرها - في ظل أسرة من الطبقة الوسطي تعاني من التفكك الأسري - كما هو الحال في الواقع الاجتماعي المتفسخ لشخصية (نادية لطفي) في رواية (لا أنام) لإحسان - حيث إنها تقيم مع أمها وزوج أمها وأخوتها مـــن أمها، بعيدا عن الأب، الذي انفصل عن أمها بعد ثلاث سنوات فقط من الزواج، وهو ما تصرح به الفتاة في قولها :

«كنت أيامها في السادسة عشرة، أقيم مع أمي وزوجها، وإخوتي منها.. ولدان وبنت..»[٨٩]، وكانت هذه الأم متساهلة ساذجة مدللة لابنتها:

«كانت أمي تدللني. وتهتم بي أكثر من إخوتي.. ربما لأني أقـــيم معها بعيدا عن أبي.. وكانت تداري أخطائي وتتستر عليها، حتـــي لا يدري بها زوجها...» أنف/ ص ١١/ جـــ١.

وعلي صعيد آخر، كان أبوها أبا سلبيا غير مسئول، حيـــث كـــان رجلا ثريا مزواجا ضعيف الشخصية، بدد أرضه التي كان يمتلكهـــا، لأنه لا يعمل، ويحيا حياة بوهيمية، قوامها النساء وشرب الخمر، غير عابئ بما يحدث حوله، وهو ما يتضح في قول «أمينة»:

«ان حياة أبي لم تعد تصلح لأن يناقشها أحد.. أنه يعـــيش لمتعتـــه.. يشرب كل يوم زجاجة كونياك، ويملأ كرشه بطعام دسم، ويتزوج.. ويتكلم عن الجنس بصراحة، ويطلق الكلمات الكبيرة ببساطة ومداعباته كلهـــا - حتي لي - مداعبات جنسية جريئة.. و.. ويبيع كل عام خمسة أفدنة مـــن أرضه.. ولا عمل له.. حياته مختلفة تماما عن الحياة التي تعيشها أمي مع

---

(٨٩) إحسان عبد القدوس - أنف وثلاث عيون - الجزء الأول - مكتبـــة مصـــر - الفجالة - القاهرة ١٩٨٠ - جـــ١ - ص ١١.

زوجها.. حياة ليس فيها تقاليد ولا روابط، ولا مبادئ، ولا كيان، ولا طابع العائلة...» / أنف/ ص ١٨١/ جـ ١.

وقد أدي هذا التفسخ الأسري، إلي نشأة أمينة في ربوع أم متساهلة مدللة منذ أن ترك الأب أمينة لأمها وهي لا تتجاوز العامين من عمرها، وبذلك نشأت في ظل تربية أنثوية لينة، بعيدة عن العنصر الرجولي الذي يمثل الأمان والطمأنينة والاستقرار، والذي كان ينبغي أن يتمثل في هذا الأب اللاهي، أو زوج الأم الذي لم تمنحه الأم الفرصة لمزاولة هذا الدور، وعلي هذا فقدت أمينة عنصر الاستقرار والأمان في حياتها منذ أن كانت طفلة لا تتجاوز العامين.

ويتشابه هذا الواقع الأسري لأمينة سالم عند (إحسان) مع الواقع الأسري لـ (آدريانا) الشخصية المحورية لرواية (امرأة من روما) لألبيرتو مورافيا.

إذ كانت (آدريانا) فتاة جميلة، في السادسة عشرة من عمرها، وكانت تقيم مع أمها بعد وفاة الأب[٩٠]، كما هو الحال عند أمينة سالم. ورغم هذا التشابه الواقع بين كلتا الشخصيتين، فإن الواقع الأسري لكل منهما يختلف في بعض جوانبه، إذ تنتمي «آدريانا» عند (مرافيا) إلي أسرة بورجوازية فقيرة، حيث تقيم مع أمها الأرملة، ذات الشخصية القوية الصارمة، والتي تعمل - لفقرها - حياكة قمصان بعد وفاة الأب العامل بالسكة الحديد / انظر امرأة/ ص ٨ - ٣١ / جـ ١، وكات لهذا الواقع المعيشي الفقير والمتدني لأسرة (آدريانا) انعكاس واضح علي حياة الفتاة منذ صغرها، جعلها تشعر بالحرمان منذ أن

---

[٩٠] انظر - ألبيرتو مورافيا - امرأة من روما - جزءان - ترجمة : زغلول فهمي - روايات الهلال - العدد (٢٧٢) - أغسطس ١٩٧١ - جـ١ - صـ ٨.

كانت طفلة صغيرة، فهي تقول:

«... أدركت منذ طفولتي الباكرة أننا فقراء فلم أعبر عن مشاعر بأيــة صورة من الصور. ولم يحدث سوي مرة واحــدة... أن انتقيــت شــيئا أعجبني. فإذا بنا نسير في الطريق المــزدحم بســرعة مضــاعفة بينمــا تسحبني أمي من ذراع واحدة وأنا أقاومها بكل لما أوتيت من قوة صارخة باكية إلي أن عيل صبرها في النهاية فلطمتني علي أذني بدلاً من اعطائي ما كنت أتوق إليه. وكانت كل لطمة من لطماتها المتتاليــة تنســيني ألــم الحرمان مما كنت أبغي وأشتهي» / امرأة/ ص ٨٣/ جـ ١.

فهذه القسوة من الأم لآدريانا، لم تكن لولا الفقر الذي جعلها تشعر بالعجز أمام ابنتها، لأنها لم تستطع أن تلبي لها ما تبغيه، ممــا جعــل الفتاة تشعر بالحرمان منذ طفولتها المبكرة، وهو ما لــم يلحــظ فــي شخصية (أمينة) في (أنف وثلاث عيون)، حيــث إنهــا لــم تشــعر بالحرمان المادي كآدريانا، بل لشعرت بالحرمان العــاطفي الأبــوي، والأسري منذ صغرها.

لعبة الحب.. والجسد :

أدي هذا التفكك الأسري الذي نشأت فيه (أمينة سالم)، بالإضافة إلــي منظومة القيم الأخلاقية والفكرية التي تحكم الطبقــة البورجوازيــة التــي تنتمي إليها أسرة أمينة، إلي انحراف الفتاة في فترة مبكرة من عمرها.

إذ أدي زهو الأقارب بجمال جسد (أمينة)، وهي لم تتجاوز ســن المراهقة، إلي انتباه الفتاة – مبكراً – إلي جمال جسدها وتعلقهــا بــه، وهو ما يتضح في قولها:

«... أمي تزهو بي.. وخالاتي الخمس يستشــهدون بجمــالي..»/ أنف/ ص ١٠/ جـ ١، وتقول أيضا :

«ربما كان اختلاف الناس حول جمالي، هو الــذي جعلنــي أزداد تعلقا به.. وأتأمله كل لحظة..»/أنف/ ص١٠ - ١١/ جـــ١.

بالإضافة إلي ذلك، تحدث الأب - صراحة - عن الجــنس أمـــام ابنته الصغيرة، ومداعباته الجنسية الجريئة لها، وهــو مـــا يعنـــي أن الحوار عن الجنس والمفاتن الجسدية للمرأة - بطريقة صريحة - يعد شيئاً معتاداً لا عيب فيه في منظومة القيم الأخلاقية التي تسود الطبقـــة التي تنتمي إليها أسرة أمينة سالم.

وإلي جانب ذلك، إن أسر هذه الطبقة تهتم بزواج فتياتها مبكـــراً دون الاهتمام بالتعليم، كما هو واضح في زواج أمينة من (عبد السلام) وهـــو رجل طيب ثري في السادسة والثلاثين من عمــــره، فهـــو يكبـــر أمينـــة بعشرين عاماً / انظر أنف/ ص ١٢/ جـــ١ وهو زواج يمثل نوعـــاً مـــن أنواع الضياع الأسري، فأمينة فتاة صغيرة في مدرســـة الفرنســـكان / انظر أنف / ص ١٠/ جـــ١، لا تقدر معني الزواج، ولا مسئوليته، ورغم ذلك وافقت الأم وزوجها والأب، والضحية في كل هذا هي (أمينة) الفتـــاة المراهقة، المحدودة الخبرة والتي لم تسنح لها عادات وقيم أسرتها للتفكيـــر في تكملة تعليمها، الذي كان من الممكن أن يغيـــر فكرهـــا ويشـــغلها ولا يشعرها بالفراغ والملل الذي جعلها لا تجد شيئا تلهو به إلا جسدها، الـــذي لا تري الحياة إلا من خلاله / انظر أنف / ص ١٥ / جـــ ١.

ويتضح هذا الإعجاب والزهو بجسد الابنة عنـــد (آدريانـــا) فـــي «امرأة من روما»، حيث أدي جمال جسد (آدريانا) إلي زهـــو أمهـــا بجمال هذا الجسد، وهو ما يتضح في قول (آدريانا):

«وقد اعتادت أمي أن تشبهني بمريم العذراء.. وكذلك زعمت أمي أن قوامي يبز في رشاقته جمال وجهي مائة مرة وأن قدي الممشـــوق

لم يكن له نظير في روما بأسرها..» وأدي هذا الزهو إلـــي التفـــات (آدريانا) - كما هو الحال عند أمينة - إلي جمـــال جســـدها فأخـــذت تتأمل جسدها في المرآة / انظر امرأة / ص ١١٨ / جـــ ١.

ورغم هذا التشابه الواضح في زهو الأم بجمال جسد ابنتها - عند كلتا الفتاتين، أمينة عند إحسان وآدريانا عند مورافيا - فـــإن الـــدافع وراء هذا الزهو مختلف، إذ إن زهو الأم بجمال جسد أمينة في (أنف وثلاث عيون)، يعود إلي مجرد التباهي بجمال ابنتها أمـــام الأقـــارب وأمام بنات الأسر الأخري، وهو ما يساعد علي سرعة خطبة الفتـــاة، ومن ثم زواجها المبكر.

بينما يلحظ أن زهو أم آدريانا بجمال جسد ابنتها عند «مورافيا» له بعد مادي في المقام الأول، إذ أدي الفقر المدقع لأسرة «آدريانا» إلـــي فرحة الأم بجمال جسد ابتها، لأنها وجدت في هذا الجســـد شـــيئا يمكـــن استثماره، حتي يتحسن مركزهما المادي، لأنهما يعيشان في فقـــر مـــدقع، فالأم لا تملك شيئاً ذا قيمة غير جسد ابنتها لتغيير حياة الشـــقاء والتعاســـة التي يعيشان فيها إلي حياة أفضل، وهو ما ذهبت إليه (آدريانا) في قولها :

«كنا نعيش في فقر مدقع وبدا لها أن جمالي هو رأسمالنا الوحيـــد الذي كان في متناول يدنا فانه لم يكن يخصني أنا وحدي فحسب بـــل يخصها هي أيضا لا لسبب إلا لأنها أنجبتني... وكان علي أن أســـتغل ذلك الرأسمال كمـــا قضـــت هـــي لتحســـين مركزنـــا دون اعتبـــار للمظاهر...»/ امرأة/ ص ١٦/ جـــ ١.

وأدت هذه النظرة الاستثمارية لجسد آدريانا من قبل الأم، إلي عمل آدريانا كنموذجٍ عارٍ لأحد الرسامين، فهي تقول :

«وقد اكتشفت لي أمي ذلك الرسام، إذ إنها كانت تعمل نموذجا قبل

زواجها واشتغالها بحياكة القمصان، فلما كلفها أحد الفنانين ذات يـــوم بأن تحيك له بعض القمصان تذكرت مهنتها القديمة واقترحت عليه أن أقف له ليرسمني...»/ امرأة/ ص ٨-٩/ جـ١.

ومن ثم فالفقر لا التباهي هو الدافع الرئيسي وراء زهو الأم بجمال جسد آدريانا، ودفعها إلي العمل كنموذجٍ عارٍ لبعض الرسامين، فهـــي تعمل حتي تساعد أمها علي حياتهما الشاقة الفقيرة، فهي تقول :

«... وكنت أعطي أمي كل ما أكسبه من نقود – كما كنت في الوقت الذي لا أقف فيه للرسامين ألازمها في المنزل حيث أعاونها علـــي قـــص القمصان وحياكتها – ذلك العمل الذي كان مصدر رزقنا الوحيد بعد وفـــاة والدي العامل بالسكة الحديد...»/ امرأة/ ص ١٣/ جـ ١.

وبالعودة إلي شخصية «أمينة سالم» عند إحســـان، نجـــد أن هـــذه المنظومة الأخلاقية والفكرية التي تحكم طبقتها، هـــي التـــي شـــكلت شخصية الفتاة، وهو ما أدي بها إلي الانحراف، وجرفها إلـــي حيـــاة الخيانة والضياع، حيث إن «... جميع المساوئ والعيوب التي تلتصق بالمراهقة ليست سوي تعبير صادق عن وضعها الاجتمـــاعي...»[٩١] الذي نشأت فيه، كما هو الحال في شخصية أمينة، التي انغمست فـــي علاقات – قوامها الجنس – مع كثير من الرجال، أبرزهـــا علاقتهـــا بالطبيب المشهور (هاشم عبد اللطيـــف)، الـــذي أعجبـــت بشـــهرته وشخصيته القوية التي لم تجدها في شخصية أبيها أو أمها أو حتي في زوجها (عبد السلام)، وهو ما يتضح في قول (أمينة):

«... إن هاشم شيء آخر.. أنه يشبعني.. يشبعني بشخصيته القوية

---

[٩١] سيمون دى بوفوار – الجنس الأخر – إعداد: محمد على أحمد – الناشر: محمد عبده على – دار الزينى للطباعة – ١٩٧٩ – ص ٢٣.

التي تسيطر علي كل قطعة مني.. بغروره.. بصلفة.. باستهانته..»/ أنف/ ص ٣٣٤/ جـ ١.

بيد أن هذه الشخصية القوية لهاشم كانت دافعاً قوياً وراء تمسك (أمينة سالم) به، لأنه - بهذا - يمثل عنصر السلطة والقوة والحزم والشدة، الذي لم تجده أمينة في حياتها، لا في شخصية والدها اللاهي، ولا في شخصية الأم المتساهلة، ولا حتي في شخصية زوجها الطيب «عبد السلام»، وهو ما جعلها تقول: «كان هاشم بمثابة أمي.. أنه أمي.. وأبي.. وأخي.. وحبيبي..»/ أنف/ صـ ٣٨٥/ جـ ١، لأنه استطاع أن يشعرها برجولته، التي بثت في داخلها شعورا بالأمان والطمأنينة، وهو ما افتقدته في حياتها، وعلي هذا فإن علاقة أمينة بهاشم ليست علاقة من أجل الجنس - فقط - كما يبدو، بل هي علاقة تمثل نوعا من أنواع التعويض العاطفي، أو بديلا للشعور بالحرمان العاطفي الأبوي الذي حرمت منه أمينة بعد طلاق الأم، وبعدها عن أبيها، فهاشم - بذلك - يمثل المعادل الموضوعي للأب.

وعلي هذا، فالانحراف في شخصية أمينة عند إحسان عبد القدوس ناتج - كما هو واضح - عن تغير المجتمع المصري حضاريا في فترة الخمسينيات والستينيات، وما طرأ علي بنية المجتمع من تغيرات في القيم الأخلاقية والفكرية، حيث «...أقبلت التطورات الاجتماعية في بلادنا، وأقبلت معها الأحاسيس الجديدة التي بلورت عواطفنا ووعينا في قوالب حضارية جديدة...»[٩٢] ظهرت في المجتمع كنتيجة للتطور الصناعي، وظهور الرأسمالية التي ما لبثت أن تولدت عنها علاقات إنسانية جديدة في مجتمعنا، وكان لهذا التسيد الاقتصادي

[٩٢] غالي شكري - أزمة الجنس في القصة العربية - مرجع سابق - صـ ٤٧.

انعكاسه الواضح علي حياة المجتمع النفسية، ولهذا السبب «... كانت العلاقة الجنسية هي «المحك» المباشر لهذا التطور في شتي معانيهـا وقيمها ودلالتها»[٩٣]، وهذا ما يتجلي - بشكل واضح - في شخصية- «أمينة سالم» عند إحسان، ومفهومها للجنس، الذي هو الحب والحرية علي ما تري.

لعل أمينة - بهذا المفهوم الجديد للجنس / الحرية - تحمل فكـرا جديدا علي البيئة المصرية، هو الفكر الوجودي الذي يؤمن بالحريـة المطلقة للإنسان الذي يعد «... وحده خالق القيم وباعث الحياة في كل ما يختاره حراً من الأعمال»[٩٤]، وأمينة - بذلك - تريـد أن تنطلـق بعيدا عن القيود التي تفرضها العادات والتقاليد في الواقـع المصـري بعد الثورة، والسبب في ذلك علي ما يري «غالي شكري» أن العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة «... خرجت بالتدريج... مـن حـدودها الطبيعية التي كانت تعتمد علي مجرد ارلغبة والتوافق بين الاثنـين... إلي حدود استحدثتها الظروف الجديدة المحيطة بكليهما - فلـم تعـد الرغبة والميول المشتركة هي الخطوط الشرعية للزواج، وإنما أقبلت المصلحة الاقتصادية لوضع هذا التخطيط...»[٩٥] فظهرت مسـميات جديدة كالزنا والبغاء للتعبير عن العلاقات الجديدة التي بدأت تظهر في المجتمع البورجوازي، والتي يرفضها المجتمع شـكلاً ويقبلهـا فـي مضمونها كتعبير عن الفكر التقدمي المتحرر الذي يسيطر علي أبنـاء

---

(٩٣) السابق - صـ ٤٧.

(٩٤) جان بول سارتر وآخرون - معني الوجودية دراسة توضيحية مستقاة من أعلام الفلسفة الوجودية - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت - لبنان - د.ت صـ ٥٧.

(٩٥) غالي شكري - أزمة الجنس - صـ ١٨.

هذه الطبقة، ولا سيما المرأة في صورتها الجديدة، وهذا مـــا يحـــاول إحسان عبد القدوس أن يوضحه من خلال أدبه، إذ إنه يكشـــف عـــن «... تغاير القيم مع تغاير أوضاع مصر السياسية وتغاير القـيم مـــع تغاير أجيال مصر المتتابعة...»[٩٦]، وهو ما يتجلـــي فـــي شخصـــية (أمينة سالم) التي رفضت كل قيد يكبل حريتها حتي ولو كان المـــايوه الذي ترتديه علي الشاطئ، لأنه يمثل لها شكلاً من أشكال التقاليد التي تريد أن تتخلص منها، وهو ما يتضح في قولها:

«ووصلنا – هي وهاشم – إلـــي منحنـــي فـــي الشـــاطئ تخفيـــه الصخور...

وبلا أدني تفكير.. خلعت المايوه.. وقذفت به بعيدا.. أني عارية..

...

وأحسست فجأة بالانطلاق.. الانطلاق من الســـجن... وأحسســـت براحة.. راحة لذيذة.. ربما لم يكن السبب هو قطعة القماش.. ولكنهـــا التقاليد.. التقاليد التي تخلصت منها.. حتي لو كانت التقاليـــد مجـــرد مايوه..»/ أنف/ ص ٣٦٩ – ٣٧٠/ جـــ١.

علي أن هذا المفهوم غير المسئول للحرية من قبل أمينـــة، يمثـــل صورة من صور الأخلاق الوجودية، التي «... ترفض أي ضرب من التقيد الحرفي بالقواعد، إذ ينظر إلي القوانين والقواعد علي أنها أعباء مفروضة علي الموجود البشري من الخارج تجبره علـــي نمـــط مـــن السلوك محدد سلفا، وتمنعه من تحقيق ذاته الفريدة الأصـــيلة...»[٩٧]

---

[٩٦] مكرم محمد أحمد – مقالة بعنوان «المدرسة .. الضمير» ضمن كتاب «نيرمين القويسني» السابق – صـــ ٢٦٣.

[٩٧] جون ماكوري – الوجودية – ترجمة : إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة : فـــؤاد زكريا – دار الثقافة – القاهرة – ١٩٨٦ – صـــ ٣٨٤ – ٢٨٥.

وقد أدي هذا المفهوم الوجودي للحرية / الجنس عند أمينة، إلي احترفها للبغاء مقابل قدر من المال، وساعدها علي ذلك تعودها علي أموال هاشم، إلي أن أصبحت ساقطة من ساقطات الشوارع.

وعلي هذا، فالدارس لعنصر الجنس في أعمال «عبد القدوس» الروائية ذات الاتجاه النفسي – من خلال شخصية أمينة سالم في (أنف وثلاث عيون)، وشخصية نادية لطفي في (لا أنام) – يدرك أن الجنس عنده لم يكن مقصودا لذاته، بل هو آلية من آليات عبد القدوس، يكشف من خلالها مدي الانهيار الكامن في أعماق مجتمع الطبقة الوسطي في مصر في الخمسينيات والستينيات، ومدي الخلل الاجتماعي الذي تعاني منه هذه الطبقة، ومن ثم يعاني منه المجتمع بأكمله.

فالجنس – هنا – نابع من ضياع منظومة القيم الأخلاقية والفكرية التي تمثل انعكاسا واضحا للفكر الوجودي المتحرر في أوروبا، وإحسان في هذا قد «... تطور بالرؤية الرومانسية للجنس عن معظم أبناء جيله إلي رؤية أكثر تقدما، إذ حاول مراراً أن يتخطي المرحلة الضبابية ليصور «الانهيار» الكامن في أعماق الفئات العليا في المجتمع...»[98] والتي تمثلت في الطبقة البرجوازية الثرية، التي أخذت تحمل فكرا متحررا جديداً علي بيئة المجتمع المصري، تمثل في منظومة جديدة للعلاقات الإنسانية، ولا سيما العلاقة بين الرجل والمرأة، والتي تجلت في التساهل في العلاقات الجنسية غير السوية بين الرجل والمرأة، وهي علاقات إنسانية جديدة علي المجتمع المصري ولدت مع تغير بنية المجتمع بعد ثورة يوليو ١٩٥٢.

---

[98] غالي شكري – ضمن مقالة لـ «أحمد الحوتي» بعنوان «إحسان عبد القدوس في مواجهة غالي شكري» – مجلة «عالم الكتاب» – مرجع سابق – صـ ١٠٩.

إذا، فالجنس عند إحسان – كما هو متجلٍ في شخصية «أمينة سالم» لا يمثل نوعاً من أنواع التسلية أو مجرد ملء للفراغ علي ما يري «زغلول سلام» في قوله «كما أن بعض الكتاب لا يحرص علي أبراز هذا الدافع الاجتماعي والإنساني، بل يصور السقوط وكأنه هواية أو ضرب من التسلية وتزجية للفراغ كما في قصص إحسان عبد القدوس»[٩٩]، لأن المتأمل في فتيات أعمال إحسان الروائية يدرك أن ممارسة البغاء لديها لم تكن وليدة الهواية أو التسلية، بل هي وليدة مشكلة اجتماعية، ولا سيما التفسخ الأسري بين أسر الطبقة الوسطي في مصر في فترة الخمسينيات والستينيات، والتي أدت منظومة القيم التي تحكمها إلي الضياع الاجتماعي ومن ثم النفسي لفتياتها، وهذا ما رصده إحسان، وأراد أن يدركه الجميع، وأن يفكروا فيه لوضع حلول لهذا الضياع النفسي الذي هو جزء من الضياع الاجتماعي، وهذا ما جعل عبد القدوس يقول:

«... وبالنسبة للجنس فإنني لا أخاف من الكتابة عنه، لأنه موجود في حياتنا ومؤثر فيها إلي حد كبير، وعندما أكتب عنه، لا أتناوله لذاته، بل بهدف التحليل الواقعي لدوافع الإنسان التي تحركه نحو سلوك معين...»[١٠٠].

وإحسان في تناوله لموضوع الجنس في رواياته، ولا سيما ذات الاتجاه النفسي أراد أن يجاري الرواية العالمية، وهو ما يتضح في قوله للصحفية (نوال مصطفي) «... ورغم اتهامي بأني أكشف

---

[٩٩] زغلول سلام – دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها، اتجاهاتها، أعلامها – الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية – جلال حزي وشركاه – ١٩٧٣ – صـ ١٠٢.

[١٠٠] إحسان عبد القدوس – ضمن كتاب «إحسان عبد القدوس .. يتذكر» لأميرة أبو الفتوح – مرجع سابق – صـ ٥١.

تفاصيل المشاعر بصراحة.. فهذا لا يساوي شيئا إذا قورن بالأدب العالمي المتحضر.. يعني عندما تقرأين لأكبر كتاب أمريكا – وليست الكتب الرخيصة – كأن تقرأي لهيمنجواي مثلا.. وكذلك كتاب فرنسا وإنجلترا.. تجدينهم أصرح منا كثيرا جدا، والسبب أن مجتمعاتهم تعترف بالواقع.. فأنا لا ألوم نفسي أبدا ولا أتراجع أبدا.. بل أعتبر أني حققت كثيرا من تطور الأدب العرلي كله.. وكثير من الكتاب الآن أصبحوا يأخذون نفس الخط..»[١٠١] وإحسان – في هذا – ينحو تجاه الرواية العالمية، التي تميل علي ما يري «د. هـ. لورنس D. H. Lawrence» «... نحو كونها غير أخلاقية بدرجة أكبر وأكبر، لأن الروائي يميل أكثر فأكثر إلي الضغط بإبهامه بثقل أكبر وأكبر علي طاسة الميزان: أما في جانب الحب، الحب الخالص: وأما في جانب «الحرية» الإباحية»[١٠٢]، تلك الحرية غير المسئولة التي تتضح في شخصية «أمينة سالم» في (أنف وثلاث عيون)؛ وهي صراحة غير مقصودة لذاتها، بل إنها تمثل نوعاً من أنواع الضياع النفسي للشخصية، الناتج عن ضياع محيطها الاجتماعي، وضياع منظومة القيم الأخلاقية والفكرية الجديدة التي تحكم أسرتها، ومن ثم طبقتها الاجتماعية التي تنتمي إليها، وإلي فكرها المتحرر.

ولم يكن إحسان عبد القدوس وحده الذي تناول موضوع الجنس في أعماله الروائية علي نحو صريح، بل هناك آخرون منهم، نجيب

---

[١٠١] نوال مصطفي – مقالة بعنوان «رحلة مع ذكريات إحسان عبد القدوس» – مجلة آخر ساعة – العدد (٢٨٨٤) – ٣١ يناير – ١٩٩٠ – صـ ٢٨.

[١٠٢] د. هـ لورنس – مقالة بعنوان «الرواية والخلق» – ضمن كتاب «نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث» – ترجمة وتعليق : أنجل بطرس سمعان – مراجعة : رشاد رشدي الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٤ – صـ ٢١٣.

محفوظ، ويحيى حقي، وسهيل إدريس، ويوسف إدريس، والمـــازني، وتوفيق الحكيم، وغيرهم[١٠٣].

وبالنسبة للعبة الحب.. والجسد في شخصية (آدريانـــا) Adriana في رواية (امرأة من روما) لمورافيا، فإن الدافع الحقيقي وراء بدايـــة ممارستها للبغاء، ليس هو الرغبة والانحلال الأخلاقي كما هو الحـــال في شخصية (أمينة سالم) عند إحسان، بل هو الفقر المدقع والشـــعور بالنقص والدونية والاستعباد، الذي عاش فيه الواقع الإيطالي ولا سيما روما - في ظل الحكم الفاشـــي الـــدكتاتوري (١٩٢٢ - ١٩٤٣)[١٠٤] والذي قسم المجتمع الإيطالي إلى طبقتين، طبقة الأسياد الأثرياء الذين يستمتعون بالحرية التامة والحياة المرفهة وهي الطبقـــة البورجوازيـــة الرأسمالية التي تضم كبار الملاك، وأصحاب المصـــانع، والأغنيـــاء، الذين وجدوا في الحكم الفاشي - بقيادة «موســـوليني»[١٠٥]، وهنـــاك طبقة العبيد المعدمة التي تعاني من الفقر المطقع، في ظل هذا الحكـــم الدكتاتوري للفاشية، في فترة قبل وبعد الحرب العالمية الثانية، ويتضح هذا الفارق الطبقي - بشكل جلي - حينما بدأ (جينـــو Gino) حبيـــب (آدريانا) في وصف حياة مخدومته المرفهة لآدريانا:

---

[١٠٣] لمزيد من التفصيل عن موضوع الجنس في روايات إحسان عبد القدوس؛ انظـــر : غالي شكري - مقالة بعنوان «قصتي مع ... إحسان عبد القدوس» - مجلة إبداع، العدد ٣/٤ - السنة الثامنة - مارس / ابريل ١٩٩٠ - صـــ ٨، وانظر أيضا : أميرة أبو الفتوح: إحسان عبد القدوس .. يتذكر - مرجع سابق - صـــ ٥٣.

[١٠٤] لمزيد من التفصيل عن الوقع السياسي لإيطاليا في ظل الفاشية راجـــع : ا.ج جرانت، وهارولد تمبرلي «أوربا في القرنين التاسع عشر والعشرين - ١٧٨٩ - ١٩٥٠»، ترجمة : محمد علي أبو درة، ولويس إسكندر، مراجعة : أحمـــد عزت عبد الكريم - الناشر مؤسسة سجل العرب - ١٩٦٧ - صـــ ٣٧٥ وما بعدها.

[١٠٥] انظر : عبد الحميد البطريق، التيارات السياسية المعاصـــرة ١٨٧٠ - ١٩٦٠، ملتـــزم الطبع والنشر دار الفكر العربي - القاهرة - ١٩٨٠ - صـــ ٢٤١ - وما بعدها.

«–» والسيدة لا تهبط مطلقا إلي «البدروم» – بل تصدر أوامرهـا بالتليفون... والمطبخ هنا أنظف من غرف النوم عند معظم الناس...! بل إن كلاب السيدة أكثر نظافة وأسعد حالا من أناس كثيـرين كـان يتحدث في إعجاب بمخدوميه واحتقار للفقراء. ولشد ما شعرت بالفقر تارة بسبب تلك المقارنات التي لم أفتأ أعقدها بين ذلك المنزل ومنزلي بسبب كلامه»/ امرأة/ ص ٤٣/ جـ ١.

وقد أدي هذا الشعور بالدونية من قبل أدريانا للفرق الطبقي الشاسع بينها وبين مخدومة جينو – إلي التفكير في ممارسة الجنس مع جينو، حتي تعوض النقص الذي تشعر به حيال هذه السيدة الثرية، فأدريانا لا تملك شيئا سوي جسدها الذي يجعلها تتساوي – بعض الشيء – مـع هذه السيدة، بل من الممكن أن تفوقها به لجمالها، وهو ما صرحت به آدريانا في قولها:

«... وأردت عن وعي أن أصير خليلة جينو لأول مـرة وذلـك أولا لكي أنسي حالتي وثانيا لكي أقنع نفسي بحريتي أنا أيضا وبقدرتي علي أن أفعل ما أشاء علي الرغم من ذلك الإحساس بالعبودية الـذي كنـت أرزح تحت عبئه. فلم يكن في امكاني أن أرتدي ملابس جميلة أو أقتني منـزلا كهذا ولكنني كنت أستطيع علي الأقل أن أمارس الحـب كمـا يمارسـه الأغنياء وربما تفوقت عليهم في ذلك» / امرأة/ ص ٤٥/ جـ ١.

وآدريانا بهذه المضاجعة مع حبيبها (جينو) تحاول أن تتناسي ذلك الظلم الاجتماعي الواقع عليها، وعلي طبقتها داخل ايطاليا وهـو مـا يوضحه «ألبيرتومورافيا» نفسه في حواره مع «أنيس منصور» بقوله إن «... أعمالي الفنية ليست تسجيلا لحياتي العائلية، ولكنها تسـجيل للإنسانية كلها، كما أراها في روما.. في هذا القطاع الهائل من الناس

بعد الحرب.. أي نفوسهم الجريحة، بل إنني أري الشظايا في نظراتهم، وأري الخنادق والكهوف في مخاوفهم.. وأراهم جميعا لقطاء.. مات الأب وماتت الأم وشردت العائلة.. وأصبحت الوطنية خيانة، والتضحية من أجلها جنونا، والموت هو الطريق الوحيدة للحياة[١٠٦] ومن ثم، فبداية ممارسة الجنس عند (آدريانا) تمثل نوعا من تحقيق الذات، والوجود الشخصي، والشعور بالحياة، والذي لم تشعر به – قط – في حياتها التعسة مع أمها في ظل هذا الفقر المدقع الذي يعيشان فيه.

وقد أدي هذا القهر الاجتماعي، والفقر الشديد الذي تعاني منه آدريانا وأسرتها إلي احترافها للبغاء – الذي وجهتها إليه أمها وصديقتها (جزيلا) Gisella مقابل قدر من المال، حتي تستطيع العيش وآدريانا في ذلك تشبه غيرها من الفتيات اللائي يمارسن البغاء في مقابل قدر مادي علي ما تري «سيمون دي بوفوار» في قولها:

«... ولا شك أن السبب الرئيسي في انتشار الدعارة يعود إلي الفاقة والشقاء والحرمان التي يعانيها قسم كبير من سكان البشرية...»[١٠٧]، إذ بدأ البغاء يأخذ بعدا ماديا عند آدريانا – مثلما رأينا عند أمينة في (أنف وثلاث عيون) – بعد ما وضع «آستاريتا» Stefano Astarita – المسئول الكبير في المباحثات العامة، والذي أجبرها علي ممارسة الجنس معه – نقودا في يديها، وهما في طريق

---

[١٠٦] أنيس منصور – مقالة بعنوان (هذا الأديب لا ينتمي) ضمن كتاب (بسقط الحائط الرابع) – دار الشعب – ١٩٧١ صـ ٣٩٨.

[١٠٧] سيمون دي بوفوار – الجنس الآخر – صـ ١٣٨

العودة من رحلة «فيتربو»[*] Viterbo، ورغم رفضها لهذه النقـود، فإن فقرها قد أجبرها علي قبولها:

«... لم أتمالك نفسي من تحسس الأوراق بأصابعي والحملقة فيها. وكان مرآها بسبب فقري لا يبعث الفرحة في نفسي فحسب بل يكاد ألا يكون مصدقا. وكان علي أن أتأمل تلك الأوراق باشتياق...»/ امـرأة/ ص ٨٨/ جـ ٢.

وقد استمرت «آدريانا» في طريق الانحراف من أجـل الحصـول علي قدر من المال حتي تعيش هي وأمها، إلي أن أصبحت محترفـة للبغاء مع كثير من الرجال الذي تلتقطهم من الطريق، وهو ما يتضـح في قولها :

«... فكنت أرافق رجالا ألتقطهم من الطريق أو تقـدمهم جيـزيلا إلي... ثم نهرول عائدين إلي شقتي حيث نحتبس في غرفتي لنمـارس الحب ونثرثر قليلا – وبعد ذلك أنقدني الرجل أجري وينصـرف ثـم انضم إلي أمي في غرفة الجلوس حيث تكـون فـي انتظـاري...»/ امرأة/ ص ١٥٤/ جـ ١.

علي أن القهر الاجتماعي الذي تعيش فيه آدريانا وأمها، لـم يكـن الدافع الوحيد وراء احتراف الفتاة للبغاء، بل إن ما دفع «آدريانا» إلي احتراف البغاء – بصورة مؤكدة – هو انهيار أملها في الحياة الطبيعية التي تحلم بها، وهو زواجها من «جينو» الذي وعدها بالزواج في عيد الفصح، وذلك عندما أخبرها «آستاريتا» بخيانة «جينو» لها، والـذي

---

[*] هناك خطأ وارد في الترجمة العربية لرواية (امرأة من روما) لمورافيا؛ حيـث جاءت كلمة (فيتريو)؛ وهي في الأصل الإنجليـزى (فيتربـو) viterbo، وهـو المكان الذي ذهبت إليه آدريانا وزملاؤها للتتره.

كان متزوجاً ولديه طفلة تدعي «ماريا» Maria ، وهو ما يتضح في حوار «أستاريتا» مع «آدريانا»:

قال : «أليس هو جينو موليناري؟».

- «نعم»(*).

- «انك تعتزمين الزواج به في أكتوبر - أليس كذلك؟».

- «نعم».

ثم أردف قائلا - «ولكن يبدو أن جينو موليناري متزوج بالفعل وتحريا للدقة فإنه متزوج بأنتونيتا بارتيني ابنة المرحوم اميليو وحرمه ديوميرا لافانيا... وانهما منذ أربعة أعوام... أنجبا طفلة تدعي ماريا... وزوجه في الوقت الحاضر تقيم مع أمها في أورفيتو»/ امرأة/ ص ١١٢ - ١١٣/ جـ ١.

كان لهذه الصدمة وقع سيء علي نفسية «آدريانا» جعلها تشعر بالإحباط، وعدم الرغبة في الحياة، لأن خيانة «جينو» لها، جعلتها تفقد حلمها في الزواج والاستقرار، ومن ثم فقدت الشعور بالأمان والثقة في تحقيق حياة كريمة، وهو ما دفعها - إلي جانب فقرها المدقع - إلي احتراف البغاء.

ورغم هذا الاتفاق في الانحراف لدي كل من شخصية «أمينة سالم» في «أنف وثلاث عيون» لإحسان عبد القدوس، وشخصية «آدريانا» في «امرأة من روما» لمورافيا، فإن المتتبع للشخصيتين يلحظ أن هناك اختلافاً واضحاً في طبيعة الشخصيتين.

فالمتأمل في شخصية «آدريانا» عند مورافيا، يلحظ أنها نمط سوي

(*) هنا خطأ نحوي؛ ينبغي أن تكون الإجابة عن السؤال بـ «أليس» بـ «بلي»؛ لأنها إجابة عن استفهام منفي.

من الفتيات، فهي فتاة جادة، وغير منحرفة بطبعها، إذ استطاعت هذه الفتاة أن تحافظ علي كرامتها وشرفها رغـم عملهـا كنمـوذج عـار للرسامين، وهو ما يتضح في قوله:

«ولكنني صددتهم جميعا في جفاد شديد حتي إنني لـم ألبـث أن عرفت بينهم بالعفة التي لا يمكن أن تمس»/ امرأة/ ص ١٣/ جـ١.

وتتضح طهارة هذه الفتاة وسذاجتها - أيضا - في حوارها مع أمهـا، حينما أرادت هذه الأم أن تزج بابنتها إلي ممارسة البغاء مقابل قـدر مادي، حتي يتخلصا من هذا الفقر المدقع الذي سـيؤدي بهمـا إلـي الموت، ولأجل ذلك طلبت الأم من آدريانا أن تترك عملهـا كنمـوذج عار للرسامين، لأنهم مفلسون:

«وقالت مفسرة رأيها: «إنهـم جميعـا مفلسـون ولا تتـوقعي أن تحصلي منهم علي شيء. إذ يمكنك بجمالك أن تطمحي إلي مـا هـو أسمي من ذلك بكثير. أسمي بكثير».

فسألتها في دهشة قائلة - «ماذا تعنين؟».

فأجابت قائلة في شيء من الغموض - «هؤلاء القوم كثيرو الكلام ولكنهم مفلسون في حين أن فتاة جميلة مثلة ينبغي أن ترافق السادة..» / امرأة/ ص ١٢/ جـ ١.

وهذا الاندهاش الذي يتضح في سؤال آدريانا لأمهـا، يبـين أولا تعجبها من أن يأتي قرار احترافها للبغاء من أمها، وثانياً أنه يعكـس مدي سذاجة آدريانا وطيبتها وأن الانحراف لم يكـن متأصـلا فـي شخصيتها، كما هو الحال في شخصية «أمينة سالم» عند إحسان، التي أخذت تبحث - رغم خطبتها لعبد السلام - عن رجل آخر يستطيع أن يكتشف جسدها، وهو ما يتضح في قولها:

«ودفعني هذا التحدي إلي أن أبحث عن مكتشف آخر لجسدي.. شخص آخر غير خطيبي عبد السلام، يكون أول من يلمس شفتي.. وبدأت عيناي تدوران حولي..»/ أنف/ ص ١٥/ جـ ١.

ويتضح هذا الانحراف السلوكي - أيضا - في شخصية أمينة فـي قولها :

«وعدت أملأ فراغي بمعاكسة الشباب في التليفون...»/ أنف/ ص ٢٣/ جـ ١.

وجدير بالملاحظة في شخصية «آدريانا» عند مورافيا، أنها تحمل فكراً شرقياً رغم أنها تعيش في مجتمع أوربي متحرر، فهي التي حافظت علي شرفها رغم أنها تعمل نموذجاً عارياً، وهي التي تحلم - بصفة دائمة - بزوج تحبه، وأطفال، وحياة أسرية مستقرة، ويتضح ذلك في رفضها - بادئ الأمر - المثول أمام الرسامين كنموذج عار، لأنها تأمل الزواج والحياة المستقرة، وهو ما دفع الأم أن تقول لها :

«... انك بغيتي المنشودة بالضبط ! استمري في عملك كنموذج... وذات يوم ستتزوجين وتنجبين... فقلت في تأكيد - «هذا ما أنشده بالضبط»/ امرأة/ ص ٢٢/ جـ ١.

وآدريانا حينما مارست الجنس مع «جينو»، مارسته بحكم أنه وعدها بالزواج، مما جعلها تستسلم له، لأنه سيتزوجها، وهو ما تبغيه، ويتضح ذلك في شهورها بالخوف الشديد - بعد مضاجعتها لجينو - أن يرفض زواجها:

«... ما أن هدأت رغبتنا واضطجعنا علي الفراش جنبا إلي جنب وقد عراني التعب والخمول حتي ساورني خوف شديد من أن جينو

الآن وقد امتلكني فلن يبغي الزواج بي بعد ذلك. فبدأت أحدثـه عـن المنزل الذي سنقيم فيه بعد الزفاف»/ امرأة/ ص ٤٧/ جـ ١.

وهذا الحرص الشرقي علي الزواج عند «آدريانا» لم نجـده عنـد «أمينة سالم» في «أنف وثلاث عيون»، فأمينة علـي النقـيض مـن «آدريانا» في هذا الشأن، إذ إنها تحمل فكرا غربيا متحررا في رؤيتها للزواج، إذ ضحت أمينة بالزواج الذي تتمناه «آدريانا»، واستمرت في حياة البغاء مع هاشم رغم مصارحتها لها بأنه لن يتزوجها، فهي تري أن الزواج يمثل قيدا علي حريتها، وهو ما تصرح به في قولها:

«وقضيت أياما كثيرة أفكر.. أياما خيل إلي فيهـا أنـي لا أريـد الزواج اطلاقا... خيل إلي أن طبيعتي لا تطيق الزواج.. لا تطيق أن أتقيد برجل...»/ أنف/ ص ٣٤٢/ جـ ١.

والسبب في ذلك، أنها افتقدت معني الاستقرار في أسـرتها منـذ طفولتها، لذا نراها تندهش عندما انتقلت إلي بيت خالتها «صـبرية»، حيث شاهدت الدفء الأسري والحب الذي حرمت منه، فهي تقول:

«... كان بيت خالتي صبرية بيتا هادئا يملؤه الحب.. كانت تحـب زوجها، وزوجها يحبها..

بيت سعيد.. صورة جديدة للبيوت لم أكن أعتقد أني سأعيش فيهـا يوما ما...»/ أنفس/ ص ٣٢٢ - ٣٢٣/ جـ ١.

ومما يلحظ في شخصية آدريانا - أيضا - أنها شخصية مخلصـة لمن تحب، ولم تكن خائنة - يوما ما - كما هو الحال فـي شخصـية «أمينة سالم» عند إحسان عبد القدوس، وقد تجلي هذا الإخلاص بشكل واضح في شخصية آدريانا عندما أجبرها «آستاريتا» المسئول الكبيـر في المباحث العامة، والذي عرفتها عليه صديقتها المنحرفـة جيـزيلا

ورفيقها «ريكاردو» Reccardo عندما ذهبوا في رحلة إلي «فيتربو»، إذ استغل آستاريتا خطبة آدريانا لجينو، وحبها له - كما أخبرته جيزيلا - وأجبرها علي مضاجعته وإلا سيبلغ خطيبها «جينو» مدعيا أنها سمحت له بمضاجعتها، مما أدت بها طبيعتها الساذجة للاستسلام له، وهو ما يتضح في قولها :

«... «هيا والا أبلغت جينو أنك خرجت معنا اليوم وسمحت لي بمضاجعتك».

... عندئذ بالطبع أحسست أنني غلبت علي أمري تماما ولم يتجه تفكيري إلي مقاومته بقدر ما اتجه إلي تجنب الفضيحة. فوجدت نفسي متورطة في ذلك الموقف دون أدني استعداد له...» / امرأة/ ص ٨١/ جـ ١.

فالبغاء هنا ناتج عن القهر والتهديد، وأملها في عدم الفضيحة حتي لا يتركها «جينو»، ومن ثم يضيع أملها الطبيعي الذي تحلم به، وهو الزواج من «جينو» الرجل الذي أحبته، وهي في هذا تشبه الفتاة الشرقية التي تحافظ علي شرفها وسمعتها.

ورغم أن آدريانا مجبرة علي ممارسة البغاء مع آستاريتا، فقد شعرت بالذنب والخطيئة والخيانة لحبيبها، مما جعلها تقول:

«وفي الواقع فإن بكائي كان مرجعه إحساس بالمرارة والألم. لعجزي عن مصارحته بما حدث ومن ثم أخلص ضميري من عبء الندم...»/ امرأة/ ص ٩٠/ جـ ١.

بيد أن هذا الصدق والإخلاص المستقر في شخصية «آدريانا»، والذي يجعل القارئ يتعاطف معها، لا نجده في شخصية «أمينة سالم» في «أنف وثلاث عيون»، بل علي عكس ذلك نجد «أمينة» شخصية خائنة

وكاذبة، ولم تعرف الصدق – قط – مع أي رجل ظهر في حياتها، حتـــي الدكتور هاشم الذي أدعت أنها تحبه، وهو ما جعل هاشم يقول لها:

«... انتي مش كويسة يا أمينة.. مـــا تقـــدريش تبقـــي كويســـة.. ماتقدريش تصوني كرامة أي رجل.. انتي كنت متجـــوزة وبتخـــوني جوزك معايا.. وبعدين اتخطبتي لواحد وخنتيـــه برضـــه.. وبعـــدين اتجوزتي واحد تالت وخنتيه.. وكنتي بتحبيني وتخونيني...»/ أنـــف/ ص ٤٢٤- ٤٢٥/ جـــ ١.

أما «آدريانا»، فقد أخذ الشعور بالذنب يزداد عليها ممـــا جعلهـــا تذهب إلي الكنيسة للاعتراف للقس عما فعلته، رغم أنها أجبرت عليه:

«وظل العبء يثقل كاهلي. فذهبت إلي الكنيسة للاعتراف بعد فراقنا – هي وجينو – في ذلك المساء نفسه...»/ امرأة/ ص ٩٠ / جـــ ١.

ولولا أن «آدريانا» شخصية سوية لما بكت، ولما شعرت بالندم علي ما فعلته، وهو ما لم يلحظ في شخصية «أمينة سالم» عند إحسان، إلا عنـــدما أخذ مطلقها «عبد السلام» ابنته «هدي»، لأنه رأي أن حياة «أمينة» كـــأم، غير صالحة لتربية ابنته، في هذه اللحظة – فقط – شعرت «أمينة» بالذنب والخطيئة علي ما فعلته، وعادت إلي الله لفترة قصيرة:

«خلاص يارب.. تبت خلاص.. تبت وحياة السيدة زينب عنـــدك ترجع لي هدي..

ودموعي لا تكف.. ليس فيها حقد.. ولكن فيها إحساس بالخطيئة.. أحسست بالحرام الذي عشت فيه طوال هذه الســـنين...»/ أنـــف/ ص ٣١٦/ جـــ ١.

علي أن الشعور بالذنب أتي عند أمينة – كما يلحظ هنـــا – بعـــد انغماسها التام في ممارسة البغاء والخيانة لكل من قابلتهم من الرجال،

وهو ما لم يلحظ في شخصية «آدريانا» التي شعرت بالخطيئة مع أول تجربة، رغم أنها مجبرة علي فعلها، بعكس أمينة التـي لـم تعـرف الإخلاص – قط – في حياتها.

وأمينة بخطئها هذا – وغيره من أخطائها السلوكية – تمثل امتدادا طبيعيا لأمها التي تسببت في كل مـا ارتكبتـه الفتـاة مـن أخطـاء وانحرافات أخلاقية في حياتها، فرغم علم الأم بالعلاقة غيـر السـوية بين ابنتها وبين هاشم، فإنها ما لبثت أن شجعت ابنتها علـي ابتـزاز أمواله، وعلي ذلك وقفت الأم – كما هو معهود في شخصيتها – موقفـا سلبيا تجاه ابنتها، ولم تحاول أن تقومها، وهو ما تصرح به أمينة في قولها: «وقفت مني أمي – مرة ثانية – موقفا سلبيا.. انقادت لي.. لم تحـاول أن تعدل حياتي.. لم تحاول أن ترسم لي مبادئ أتعلق بهـا.. وقبلـت الوضع .. بل إني أصبحت أعطيها النقود التي أخـذها مـن هاشـم لتحفظها عندها... وكانت أمي تفرح بهذه النقود، أكثر من فرحتـي.. ربما ورثت حبي للنقود عنها. بل إنها أصبحت تشاركني فـي انتقـاء الهدايا التي أطالب هاشم بثمنها.. فتحت عيني علي أطماع أوسع مـن أطماعي الصغيرة...»/ أنف/ ص ٢٠٩/ جـ ١.

ولم يكن أبو أمينة – بعد أن انتقلت الفتاة للعيش معه – أقل سـلبية من أمها فيما تفعله أمينة:

«وكان أبي يراني أشتري كثيرا.. كل يوم أدخل بقطعة قماش، أو حذاء، أو حلية.. فلا يسألني أبدا من أين أحصل علـي النقـود التـي أشتري بها..»/ أنف/ ص ٢٧٦/ جـ ١.

علي أن هذه السلبية المستقرة في شخصية أم أمينة وأبيها: لم نرها في شخصية آم آدريانا، فرغم أنها دفعت بابنتها لاحتراف البغاء مقابل

قدر من المال حتي يتخلصا من الفقر المدقع، فإنها تحمل فـــي قـــرارة نفسها شعورا بالرفض وتأنيب الضمير علي ما فعلته بابنتها – وهو ما لم تشعر به أم أمينة – ويتجلي ذلك في قول آدريانا:

«... أن دموعها كانت دليلا قاطعا علي ما تشعر به مـــن تبكيـــت الضمير... شتان بين القول والفعل. فلا ريب أنها كانت لطمة قوية لها عندما رأتني أصحب رجلا إلي المنزل وعندما أحست بي وأنا أضـــع النقود في يدها...»/ امرأة/ ص ١٤٠/ جـــ١.

وبالعودة لشخصية آدريانا عند مورافيا نلحظ أنها رغم واقعها الألـــيم، وانغماسها في حياة البغاء، لم تستسلم لهذا الواقع، بل نراها قويـــة الإرادة، تحاول أن تتحين الفرصة لتحقيق حلمها في حياة طبيعية نظيفة قوامها زوج تحبه، وأطفال واستقرار أسري، وهو ما ذهبت إليه في قولها :

«... ولكنني أدركت من جديد أنني لم أذعن بعد لمصيري إذعانـــا تاما مما بعث في نفسي بصيصا من الأمل لأنني اســـتطعت أن أقـــول لنفسي أنه ما إن تسنح لي فرصة لتغيير حياتي حتي أكون متيقظة لها فأنتهزها عن وعي وتصميم»/ امرأة/ ص ٧٩/ جـــ ٢.

وهو تحد جدير بالاحترام لشخصية آدريانا، لم نجده في شخصـــية «أمينة» في «أنف وثلاث عيون»، بل نجدها شخصية سلبية مستسلمة لظروفها، ولم تفكر – ولو للحظة واحدة – في تغييـــر حياتهـــا إلـــي الأفضل، وحتي عندما سنحت لها الظروف أن تقيم في منزل خالتهـــا «صبرية»، ذلك البيت المستقر الذي ينتشر الحب فـــي كـــل جنباتـــه، فكرت أمينة في الهرب منه والعودة لحياة الضياع والانحلال:

«... وكنت أفكر كيف أستطيع أن أفر من بيتها، لأستعيد ابنتـــي.. ولكن ابنتي لم تعد لي.. فلماذا أقيم عندها.. ولماذا أحيط نفسي بنـــاس يراقبونني، ويزهقون حريتي..»/ أنف/ ص ٣٣٩/ جـ ١.

فأمينة شخصية غير مسئولة، رافضة لكل ما يقيد حريتها، حتـــي ولو كانت ابنتها، فهي منساقة إلي الهاوية بحكـــم مفهومهـــا الخـــاطئ للحرية للحرية الذي يعني - لديها - الانحلال الأخلاقي والتسيب إلـــي أبعد مدي:

«ولم أشعر بالندم..

أبدا..

لقد أصبحت حرة..

حرة حتي في ابنتي..

...

وقد تعلمت في هذه الفترة شيئا جديدا لم يخطر ببـــالي.. تعلمـــت كيف أعامل البوابين.. أنه شيء يجب أن تتعلمه كل فتاة مثلـــي...»/ أنف/ ص ٣٠٩/ جـ ١.

وقد استمرت أمينة في هذا الضياع النفسي والاجتماعي، إلـــي أن غدت محترفة للبغاء في المحال العامة، حيث أخذت تسهر لترقص في «الستريو» حتي الصباح، وكان صديقها «مارلو» مترودتيل الستريو، يعرفها بالزبائن من الجنسيات المختلفة - مثل جيزيلا مع آدريانـــا - ويحتفظ لنفسه بعشرين في المائة ويعطيها الباقي «... وهذا خير مـــن أن أتعود علي رجل واحد.. لم أعد مغفلة حتي أتعـــود علـــي رجـــل واحد...»/ أنف/ ص ٤٤٦/ جـ ١.

بيد أن هذا المصير الذي انتهت إليه «أمينة سالم» عند إحســـان يمثـــل

ناتجا طبيعيا لانحلالها الأخلاقي الذي ورثته عن أسرتها المتفسخة المتمثلة في أمها رأبيها، «... ربما كنت مجرد ضحية لطبيعتي المنحلة التي ورثتها عن أبي..»/ أنف/ ص ٣٩٥/ جـ١، وورثتها عن أمها أيضا، تلك الأم المتساهلة - إلي حد كبير - في تربية ابنتها، إلي درجة أنها تري أن ما تفعله ابنتها من انحرافات أخلاقية واضحة شيئا طبيعيا:

«وقالت أمي :

- وانتي عملتي إيه يا بنتي.. أهي كل البنات بتسوي الهوايل، ويرجعوا يتجوزوا ويتلموا في بيوتهم، انتي ما عملتيش أكثر من اللي بيتعمل.. وأراحتني كلمات أمي، أحسست كأنها مسحت كل ذنوبي...»/ أنف/ جـ ٣٢١/ جـ١.

يعني هذا أن سلوك «أمينة سالم»، وممارستها الجنس بهذه الصورة الخارجة علي كل الضوابط الاجتماعية والدينية للمجتمع المصري تمثل ظاهرة بين بنات طبقتها الاجتماعية، وتنظر إليه الأسر البورجوازية - كما يتضح في حوار أمينة مع أمها نظرة متساهلة، تسمح بحدوثه في مجتمعهن دون غرابة، ومن ثم فإن هذا الانحلال الأخلاقي، وهذا الضياع الاجتماعي يمثل جزءا من منظومة القيم التي تحكم هذه الطبقة، وهو ما يريد إحسان عبد القدوس أن يؤكده من خلال شخصية أمينة سالم، وهي تمثل ضحية من ضحايا هذا المجتمع المتفسخ مثل غيرها من معظم بنات طبقتها.

وتجلي هذا الضياع الاجتماعي - بصورة واضحة - فيما وصلت إليه «أمينة» من ضياع نفسي وضياع اجتماعي تمثل في ترديها في ممارسة البغاء والمتاجرة بجسدها، وهو ما جعلها ترجع كل ما حدث لها إلي أمها وأبيها، لأنهما السبب الرئيسي في ذلك، فهما لم يقدرا

مسئولية تربية ابنتهما – لا سيما الأم – تربية سليمة، وهذا ما جعل «أمينة» تصرخ في وجه خالاتها وأمها عندما عاتبنها علي رؤيتها للدكتور هاشم قائلة:

«..سبتوني للدكتور بتاعي السنين دي كلها ليه.. كلكم كنتم عارفين، وكلك كنتم ساكتين.. أمي سابتني.. وأبويا سابني.. عارفين هاشم بيعمل لي إيه.. هو اللي بيصرف علي... وأبويا عارف... أبويا ما بيدنيش ولا مليم.. أنتم السبب.. أنتم اللي خلتوني أعيش زي ما أنا عايشه..» / أنف / ص ٣١٧ – ٣١٨/ جـ ١.

وعلي هذا، يري البحث أن الانحلال الأخلاقي الكامن في شخصية أمينة وفي شخصية والدها، يبدو متناقضا – بشكل قاطع – مع معني اسمها «أمينة سالم»، الذي أراد الكاتب أن يعتم الرؤية علي المتلقي من خلاله، مما يجعل هذا المتلقي يندهش عندما يستكشف بنفسه طبيعة هذه الشخصية من خلال أفعالها المناقضة لاسمها، ومن ثم يكتشف مدي الفارق بين اسمها واسم والدها، وبين سلوكها المنحرف الموروث عن والدها الضائع.

وبالنظر في شخصية «آدريانا» عند مورافيا، لا نجد هذه النهاية الضائعة لحياة «أمينة» عند إحسان، بل نجد نهاية سعيدة لآدريانا، إذ أدت طبيعة «آدريانا» السمحة والسوية والتي تأمل دائما في تغيير واقعها الاجتماعي المؤلم، إلي تغير مصيرها، حيث وهبها القدر جزءا كبيرا مما تحلم به، إذ أقامت علاقة حب طاهرة مع «جياكومو / ينو» Giacomo – وهو طالب يدرس الحقوق وكان مناهضا للحكم الفاشي في إيطاليا – ودفعها هذا الحب إلي تغيير حياتها الباغية – التي كانت ترفضها – إلي حياة قويمة، أساسها الحب والإخلاص:

«... بدأت أري أمامي بوادر فرصة لتغيير أسلوب حيــاتي. فــإن حبي لمينو كان يجعلني أشعر في قرارة قلبي بالفتور نحو غيره مــن الرجال. ولذا فإني لم أعد أحس في علاقاتي العارضة بــذلك الــدافع الفضولي الشهواني...»/ امرأة/ ص ١٦٣- ١٦٤/ جـ ٢.

ولو لم تكن «آدريانا» علي استعداد نفسي وأخلاقي لتغيير حياة البغــاء التي تحياها، لما انقادت لحب «مينو»، فهي شخصية ســوية إيجابيــة متحدية لظروف واقعها القاسي، وهذا ما لم نره في شخصية «أمينــة سالم» في «أنف وثلاث عيون»، تلك الشخصــية الســلبية المنحرفــة بطبيعتها، والتي رفضت الحياة الطبيعية، المتمثلة فــي زواجهــا مــن «عبد السلام»، أو من خطبتها من أي رجل آخر أراد أن يتزوجهــا، وذلك لأنها نمط غير سوي من الشخصيات.

ولم يقتصر القدر علي منح آدريانا الحب فقط، بل وهبها طفــلا فــي أحشائها، وذلك عندما شعرت بالغثيان، فأدركت أنها حامــل»... «لا سبيل إلي الشك في الأمر – فلا ريب أنني حامل» امــرأة/ ص ٢٠٤/ جـ ٢. وفي بادئ الأمر لم تعلم آدريانا من هو والد طفلهــا – مثــل أمينة عند إحسان / انظر أنف / ص ٦٩/ جـ ١ – ولكنهــا عنــدما سألها الطبيب أخبرته أنها تعرف بغريزتها من هو أبو طفلها – كمــا عرفت أمينة أبا طفلها عند إحسان – وقالت أنــه لــم يكــن ســوي «سونزوونيو» Sonzogno :

«... تأكدت أن والد طفلي لا يمكن أن يكون سوي سونزونيو. ولشــد ما هالني أن أعلم أن والد طفلي شقي متوحش سفاح مثل ســونزونيو وخاصة لأنني سأكون دائما مهددة بأن يحذو الطفل حذو أبيه وأن يرث صفاته...»/ امرأة/ ص ٢٠٦/ جـ ٢.

ورغم هذا الاتفاق بين آدريانا عند مورافيا، وأمينة عند إحسان، فــإن طبيعة تحمل مسئولية هذا الطفل تختلف عند كل منهما. فأمينة - علي ما رأينا سابقا - شخصية أنانية غير مسئولة، لا تحب إلا ذاتها، فهــي ترفض أي شيء يقيد حريتها اللاأخلاقية حتي ولو كان طفلهــا، لــذا رأيناها تحاول أن تتخلص من هذا الطفل أمام زوجها عبــد الســلام، لأنها ترفض ابنتها هدي / انظر أنف / ص ١٧١/ جــــ ١، وتعلــل أمينة عدم تحملها المسئولية في تربية طفلتها إلي صغر سنها:

«ربما لأني كنــت لا أزال صــغيرة.. أصــغر مــن أن أشــعر بمسئوليتي كأم.. وكانت ابنتي مجرد عروسة ألهو بها.. وربمــا لأن أيامها كان مستقبلي يشغلني عن مستقبل هدي وحبي لنفسي يشــغلني عن حبها..

وانطلقت ...

إلي آخر ما أستطيعه من انطلاق..» / أنف / ص ١٧١/ جــ١.

فأمينة سالم نمط غير سوي من النساء، إذ إن أحاســيس الأمومــة الطبيعية التي تشعر بها أية أم بعد وضعها لطفلهــا لا توجــد لــديها، وعكس ذلك نجده عند «آدريانا» في «امرأة مــن رومــا»، إذ نراهــا شخصية سوية مسئولية، واعية لما يحدث، حيث تقدر - رغم أنها في عمر أمينة - مسئولية طفلها الذي تحمله في أحشائها:

«... لا شك أن طفلي سيولد في ظروف لا يمكن أن يتخيل المرء شرا منها. ولكنه مع ذلك سيكون طفلي وسأكون أنا الأم التي وضعته وسأعلمه وأسعد به. وحدثت نفسي قائلة إن الطفل طفل دائما ولا يسع أية امرأة مهما اشتد فقرها وساءت ظروفها وغمض مستقبلها وانعــدم

إحساسها بالمسئولية وافتقرت إلي من يعولها إلا أن تشـــعر بالســـعادة عندما تعلم أنها سوف تضع طفلا»/ امرأة / ص ٢٠٥/ جـ ٢.

فرغم صعوبة حياة «آدريانا» من فقر وشقاء، فإنها تدرك معنـــي الأمومة، وتعرف مسئولية الطفولة، وهذا ما لم نجده عند أمينة، رغم أنها كانت متزوجة من رجل ثري لم تحافظ علي ابنتها، لأنها لا تعلـــم من المسئولية شيئا، وهذا خلاف لما هو معـــروف فـــي المجتمعـــين، العربي والغربي.

إذ أدي حب آدريانا لطفلها إلي تصريحها لحبيبهـــا «مينـــو» عـــن حملها، مدعية أنه والد الطفل:

«... هناك شيء يجب أن أخبرك به».

- «وما هو؟».

- «كنت أشعر أخيرا بأني علي غير ما يرام فذهبت لزيارة الطبيـــب منذ بضعه أيام - وقد أخبرني بأني حامل».

... وأني لعلي ثقة تامة من أنك أنت والد الطفـــل...» الروايـــة/ ص ٢٢٠/ جـ ٢.

علي الرغم من إن الطفل ابن المجرم «سونزونيو»، فقـــد أدعـــت «آدريانا» أنه ابن «جياكومو / مينو»، لأنها تحب طفلها ولا تريـــد أن يرث الإجرام إذا نسب إلي والده «سونزونيو»، وأنـــه بنســـبته إلـــي «مينو»، فإنها تضمن لطفلها حياة ثرية سعيدة قوامها الصحة الجيـــدة، والعلم الجيد الذي حرمت هي منه، من خلال نشأته في أســـرة ثريـــة وكريمة مثل أسرة «مينو».

ولسوء الحظ توفي «مينو» منتحرا، لشعوره بالندم والخزي، لأنـــه وشي للبوليس السياسي عن أصدقائه، مما جعل آدريانا تشعر بالضياع

مرة أخري، ولكن القدر لم يتخل عنها، بل جعل «مينو» يتـرك لهـا خطابا يعترف لها فيه بحبه، ويخبرها فيه أنه ترك لها رسالتين أحدهما لأسرته، والثانية لصديقه محام حتي يضمن لها ولطفلها حياة مستقبلية سعيدة، وهو ما يتضح في رسالة «مينو» لها:

«... لا تجزعي فإني لا أكرهك. بل لشد ما أحبك في الواقع حتي أنني لا أرضي عن الحياة إلا إذا فكرت فيك. ولو كان فـي إمكـاني لواصلت الحياة ولاتخذتك زوجة لي... كما تـذكرت الطفـل الـذي تحملينه. فكتبت بشأنه رسالتين احداهما إلي أسرتي والأخـري إلـي صديق محام...»/ امرأة/ ص ٢٣٤/ جـ٢.

ومن ثم تحقق حلم آدريانا، الذي كانت تحلم به طوال عمرها، في رجل تحبه وتمثل في «جياكومو»، وأطفال تمثلوا في حملها، وحيـاة مستقرة تمثلت فيما تركه لها «جياكومو» من مال، وبذلك وهبها القدر ما تحلم به، لأنها شخصية سوية طيبة، رافضة في قرارة نفسـها مـا تقوم به من بغاء، مجبرة علي فعله لفقرها، ونتيجـة لـذلك أعلنـت «آدريانا» التوبة، فذهبت إلي الكنيسة للاعتراف:

«... وفيما أنا أغطي الحجر بقبلاتي رسمت علامة الصليب علـي تراب الأرض، ثم استغثت بالعذراء ونذرت علي نفسي ألا أدع رجلا آخر يقربني طوال حياتي...»/ امرأة/ ص ٢٣٥/ جـ٢.

وجعلتها هذه التوبة، وهذا الإخلاص في حبها لـ «جيـاكومو» أن تقرر تسمية طفلها «مينو» إحياء لذكري حبيبهـا «... أمـا إذا كـان المولود أنثي فسأدعوها «لتيتا» لأنني كنت أريدها أن تخظي بمـا لـم أحظ أنا به وهو الحياة المرحة السعيدة، وكنت علي ثقـة بـأن ذلـك سيتاح لها بمساعدة أسرة مينو» الرواية / ص ٢٣٨/ جـ٢.

وعلي هذا فـ «آدريانا» فتاة غير أنانية، تتمني أن تري طفلها في بيئة صالحة غير بيئتها التي نشأت فيها، وهذا ما لم نجده في شخصية «أمينة سالم» عند «إحسان عبد القدوس».

ومما سبق، فالدارس لروايات «إحسان عبد القدوس»، و«فرانسواز ساجان»، و«ألبيرتو مورافيا» يلحظ أنها روايات اجتماعية نفسية، إذ إنها تمثل انعكاسا واضحا لتلك التغيرات الأيديولوجية التي حدثت في الواقع المصري والفرنسي والإيطالي، وهو ما نلحظه في شخصيات «إحسان عبد القدوس» التي تعاني من الاضطرابات النفسية الناتجة عن تغير الواقع الاجتماعي المصري بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، ولا سيما في أسر الطبقة البورجوازية التي تعاني من مشكلات مثل «الطلاق، التفسخ الأسري، والمفهوم الخاطئ للحرية والجنس) وهو ما تمثل في شخصيتي، نادية لطفي في رواية (لا أنام)، وأمينة سالم في رواية (أنف وثلاث عيون)، وهو ما نلحظه - أيضا - في شخصية «سيسل» في رواية (مرحبا أيها الحزن) «لفرنسواز ساجان»، تلك الفتاة التي تمثل هيمنة الفكر الوجودي علي أوروبا، ولا سيما فرنسا الخمسينيات والستينيات، وهو ما نلحظه - كذلك - في شخصية آدريانا في رواية (امرأة من روما) «لمورافيا» تلك الفتاة التي تمثل المعادل الموضوعي لتدهور الواقع الاجتماعي لإيطاليا، ولا سيما روما في فترة الحكم الفاشي بقيادة موسوليني قبل الحرب العالمية الثانية وما بعدها.

الباب الثانى

تقنيات الخطاب السردى

قال رائد اللسانيات والبنائية الشكلية "رومان جاكوبسن" Roman Jakobson في عام ١٩٢١: «ليس موضوع علم الأدب هو الأدب، ولكنه «الأدبية»، أي ما يجعل من عمل معين عملاً أدبيا»[١٠٨]. وهو في هذا يؤكد – كغيره من الشكليين الروس والتشيك في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين – دراسة ما يعرف بشعرية النص الأدبي أو «بوئطيقا» النص الأدبي Poetics علي غرار «بوئطيقا» أرسطو Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، التي تهدف إلي تناول «أدبية النص الأدبي» Literariness، من حيث كونه منظومة من البنيات وتقنيات علم العلامات / السيميولوجيا Semiology / السيميوطيقا Semiotics وعلم الجمال Aesthetics التي تمنح النص الأدبي فنيته، ومن ثم «تتقيد الشعرية بتحليل البنيات والتقنيات. لأنها «سيميائية نصية» تُعني بالدراسة الشكلية للنص الأدبي»[١٠٩]، وهذا ما دفع الدراسات الشكلية إلي قطع كل وشيجة مع المناهج الكرونولوجية Chronological الوضعية في القرن التاسع عشر، وأخذت تمتاح من علم اللسانيات، لأنه علم يلامس الشعرية، وعلي هذا أضحت المهمة الأساسية للناقد الأدبي «دراسة الطرق التي استعمل بها الكاتب الكلمات والمحسنات اللغوية»[١١٠] داخل إطار الخطاب الأدبي ذاته،

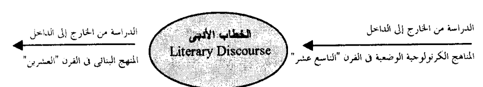
---

[١٠٨] جان إيف تادبيه – النقد الأدبي في القرن العشرين – ترجمة : منذر عياشي – مركز الإنماء الحضاري – ط١ – ١٩٩٣ صـ ٢١.

[١٠٩] برنار فاليط – النص الروائي، تقينات ومناهج – ترجمة: رشيد بنحدو – المجلس الأعلي للثقافة – المشروع القومي للترجمة – عدد – (١٠١) ١٩٩٩ – صـ ٩٩.

[١١٠] جون هالبرت – اتجاهات النظرية الروائية الأوربية في القرن العشرين – مقالة ضمن كتابه «نظرية الرواية» (مقالات جديدة) ترجمة : محي الدين صبحي – منشورات وزارة الثقافة – دمشق – ١٩٨١ صـ ٥١٨.

من حيث كونه صيغة لفظية (a verbal mode) فـــي المقـــام الأول، وهذا ما يوضحه الشكل التالي طبقا لحركة السهمين:



بيد أن هذا التعامل الشعري مع النص الأدبي، كان له أكبر الأثـــر في دراسة الشكليين الروس للحكي، إذ ميزوا – ولا ســـيما «بـــوريس توماشيفسكي» Boris Tomashevsky ، و«فيكتـــور شكلوفســـكي» Victor Shklovsky ، و«بوريس إخنبـــوم» Boris Eichenbaum – بين مستويين للحكي، هما «المتن الحكـــائي / Fable» و«المبنـــي الحكائي Sujet»، وهما وفق تعريف «توماشيفســـكي»: أن «المـــتن الحكائي هو ما وقع بالفعل، أما المبني الحكائي، فهو الطريقـــة التـــي يدرك بها القارئ هذا الذي وقع»[١١١]، وبعبارة أكثر جـــلاء، فـــالمتن الحكائي هو المضمون أو القصة كما قدّر لها أن تحدث فـــي الواقـــع الفعلي بما تتضمنه من شخصيات وأحداث وزمان ومكان، بينما المبني الحكائي، فهو شكل هذا المضمون أو ما يعرف بالخطاب الســـردي أو «الطريقة التي بواسطتها يتم إيصال القصة أو التعبير عنها»[١١٢] علي المستوي الفني.

وقد أصبح هذا التمييز – بين شكل الحكـــي ومضـــمونه – يمثـــل قاعدة مركزية للنقد البنائي الأوروبي للحكي، أو مـــا يعـــرف بعلـــم

---

[١١١] برنار فاليط – السابق – صـــ ٨٥.

[١١٢] سعيد يقطن – تحليل الخطاب الروائي «الزمن – السرد – التبئير» – المركز الثقافي العربي – بيروت – طـــ١ – ١٩٨٩ – صـــ ١٩٦.

السرديات "Narratoloh"[*]، ولا سيما النقد البنائي الفرنسي في العقدين السادس والسابع من القرن العشرين، وأخص بالذكر الدراسات التي اضطلع بها السرديون اللسانيون أمثال «رولان بارت Roland Barthes، وتزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov، وجيرار جنيت Gerard Genette، وجان ريكاردو Jean Ricargou، وجيرالد برنس Gerld Prince...» وغيرهم، إذ ميز هؤلاء الدارسون – أيضا – في الحكي – كما فعل الشكليون الروس من قبل – بين (القصة / السرّد)، أو بين (الملفوظ / التلفظ)، أو بين (المحكي/ الحكاية)، أو بين (المتخيل/ السرد)، ومهما تكن التسمية الاصطلاحية بطرفي الحكي، فالأمر يتعلق بتحليل الخطاب السردي ذاته، أو الواقع اللفظي للنص من حيث مكوناته وعناصره.

مكونات الخطاب السردي : The Constituents of Narrative Discourse :

يتكون الخطاب السردي Narrative Discourse ، من حيث كونه صيغة لفظية averbal mode ، أو رسالة لغوية / لسانية – في المقام الأول – من ثلاثة عناصر رئيسية، هي السرد / narrative Narration، والسارد Narration / narrator، والمسرود له / عليه narratee ، وهي مكونات تشكل في علاقتها الدينامية – فيما بينها – نموذجاً للاتصال اللفظي، إذ يمثل النص السردي رسالة لغوية، تحتاج

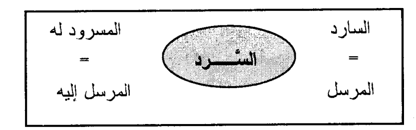
(*) «علم السرديات» Narratology؛ هو مصطلح مستخدم منذ عام ١٩٦٩؛ ليشير إلى طريقة / فرع Branch لدراسة أدبية مخصصة لتحليل السرد، وبشكل أكثر تحديدا، هو اتجاه أدبي مخصص لدراسة أشكال الخطاب السردي Forns of Narration، ودراسة أنواع السارد.

وعلم السرديات – كنظرية حديثة – يرتبط – بصفة أساسية – بالبنائية الأوروبية».

ibid : chris baldick - the concise oxford dictionary of literary terms - oxford - newyork - oxford university press - 1996 - p. 146.

إلي مُرسِل (addresser) وإلي مُرسَل إليه (addressee)، كما يتضح في الشكل التالي :

مكونات الخطاب السردي



وهذا النموذج الاتصالي، يعود إلي مكونات الرسالة اللفظية التـــي قدمها رائد اللسانيات «رومان جاكوبسن Roman Jakobson» مـــن قبل وهي ستة عناصر علي النحو التالي :

المرسل	السياق		المرسل إليه
	السياق	Context	
المرسل	الرسالة	Massage	المرسل إليه[١١٣]
Addresser	الصلة	Contact	Adressee
	الرمز	Code	

ومن ثم، فنحن حيال مكونات لسانية للخطاب السردي، من حيـــث كونه صيغة لفظية، ويمكن توضيح المفهوم البنائي لكل منهـــا علـــي النحو التالي :

---

(١١٣)gerald prince - a dictionary of narratology - university of nebraska press, lincoin and london - 1987 - p. 16

أولاً / السّارد : (narrater / narrator) :

هو الذات النصية التخييلية المرسلة للخطاب السَّردي Narrative discourse إلي مسرود له / عليه narratee متخيل – أيضا – داخل إطار النص السَّردي[114] وحسب هذا المفهوم البنائي، فإن السارد يمثل علامة سيميولوجية محايثة للنص السَّردي، أو كائنا وهميا علي الورق علي حد تعبير «رولان بارت Roland Barthes» و«صلاح فضل»[115]، وبذلك يغدو السارد «وسيلة، أو أداة تقنية، يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصته، أو ليبث القصة التي يروي»[116].

فالسارد – وفق هذا المفهوم – يعد رمزاً سيميائياً نصياً، أو تقنية سردية narrative technique مثل غيره من الشخصيات الورقية، وهو ما يبعد به عن كونه شخصاً واقعياً مثل شخص الروائي الواقعي the real author الذي يتكون من لحم ودم، فالروائي لا يمثل جزءاً من عالم السارد المتخيل، بل هو الخالق الفعلي لهذا العالم الروائي بمكوناته السَّردية بما في ذلك السارد ذاته، وبذلك لا يمكن أن يلتبس

---

[114] يعرف «السارد» وفق «معجم المصطلحات الأدبية بأنه «هو الذات التي تروي، أو المفترض أن تروي القصة the story في السرد المقدم. من المؤلف الحقيقي the real authar (...) والمؤلف الضمني the imagined author» p - 146 مرجع سابق – ibid - chris Baldick وراجع أيضا :
Encyclopadia Britanica - Marco paedia - knowledge in depth - volume 13 newman - Peisustratus - U. S. A - 1984 - p. 279

[115] راجع : رولان بارت – التحليل البنيوي للسرد؛ مقالة ضمن كتاب «طرائق السرد الأدبي» – ترجمة : حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، منشورات اتحاد كتاب المغرب – سلسلة ملفات ١٩٩٢/١ – ط ١ – الرباط – ١٩٩٢ – صـ ٢٧. راجع – أيضا– صلاح فضل – نظرية البنائية في النقد الأدبي – مؤسسة مختار للنشر والتوزيع – القاهرة ١٩٩٢ – صـ ٤٣٢ – ٤٣٣.

[116] يمني العيد – تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي – سلسلة دراسات نقدية – دار الفارابي – بيروت لبنان – ط١ – ١٩٩٠ – صـ ٩٠.

السارد - بأي شكل من الأشكال - بالروائي الواقعي، لأن السارد لا يعدو أن يكون الذات الثانية أو «قناعا من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله»[١١٧]، حتي لا يظهر الروائي - وينبغي ألا يظهر - ظهوراً مباشراً في بنية النص السَّردي، ومن ثم يحافظ علي فنية بنية الخطاب السَّردي.

وللسارد - بحكم أنه بنية سردية - وظائف عديدة داخل الخطاب السَّردي، فهو ينهض بوظيفة التصوير / الوظيفية السَّردية، وبوظيفة المراقبة / الإدارة، إلي جانب أنه بإمكانه تأطير خطاب الشخصية بخطابه الخاص[١١٨]. إلي غير ذلك من وظائف السارد الفنية.

ثانياً / السَّرد : (Narrative / Narration) :

يعرف «السَّردُ» معجميا، بأنه التتابع أو المتتابع، حيث يقال : «سرد : السَّرد في اللغة: تقدمة شيء إلي شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعاً .

سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه... وفي صفة كلامه،

---

[١١٧] سيزا أحمد قاسم - بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ - مرجع سابق - صـ ١٣١ وراجع - أيضا - في هذا الصدد :
إنريكي أندرسون إمبرت - القصة القصيرة النظرية والتقنية - ترجمة : علي إبراهيم علي منوفي - مراجعة : صلاح فضل - المجلس الأعلي للثقافة المشروع القومي للترجمة - عدد (١٤٨) - ١٩٩٩ - صـ ٦٥، وفولفجانج كايزر - من يحكي الرواية / ضمن كتاب «طرائق السرد الأدبي» - صـ ١١٣. ومحمد عزام - فضاء النص الروائي مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان - دار الحوار للنشر والتوزيع - اللاذقية - سورية - ط١ - ١٩٩٦ - صـ ٧٨ وعبد العال بوطيب - مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف - مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - جـ١ - مجلد ١١ - عدد ٤ - شتاء ١٩٩٣ - صـ ٦٨، ٦٩.

[١١٨] (انظر - جاب لينتفلت - مقتضيات النص السردي الأدبي - مقالة ضمن كتاب «طرائق السرد الأدبي» - صـ ٩٥ - ٩٦.

صلي اله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه... والسرد: المتتابع...»[١١٩]، وهو معنى قريب من معنى «السرد» في الدراسات السردية الحديثة، من حيث تتابع الأحداث علي لسان السارد داخل الخطاب السردي.

أما «السرد» - كمصطلح نقدي - في علم السرديات الحديثة "Narratology"، فعلي اعتبار أنه يمثل الطرف الثاني من ثنائية «المتن الحكائي/ المبني الحكائي» عند الشكليين الروس، أو الطرف الثاني من ثنائية (القصة / السرد) لدي البنائيين المحدثين من أمثال بارت وتودوروف وجنيت وريكاردو.. وغيرهم فهو طريقة أو كيفية» عرض (...) حدث أو لسلسلة متتابعة من الأحداث a sequence of events ، الحقيقية أو المتخيلة، بواسطة سارد أو أكثر (...)»[١٢٠]، ومن ثم يمثل السرد الجانب الشكلي / الشعري للمضمون أو القصة، والذي ينبغي أن تركز عليه الدراسة البنائية للنص، لأنه هو الذي يمنح النص الروائي سمات أسلوبية وبنائية تميزه عن غيره من النصوص الروائية.

والسرد - باعتباره ذا طبيعة فنية - يتكون من «مجموعة a set من الأحداث (...) المروية في عملية السرد أو الخطاب Discourse، والتي فيها يتم اختيار الأحداث وترتيبها وفق نظام خاص «a particular order"[١٢١] تقتضيه الضرورة الفنية للشكل

---

[١١٩] ابن منظور - لسان العرب - دار صادر - بيروت - مجلد ٣ - ط٣ - ١٩٩٤ - ص ٢١١ مادة «سرد».

[١٢٠] ibid - gerald prince مرجع سابق p. 58

وراجع - أيضا في تعريف «السرد»؛ حميد لحمداني - بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط٢ ١٩٩٣ - ص ٤٥.

[١٢١] Ibid - chris baldick - مرجع سابق p. 145

الروائي، حيث يقوم الروائي «بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها. وهذا القطع والاختيار لا يتعلقان أحياناً بالتسلسل الزمني للأحداث»[١٢٢] في الواقع، بل يتعلقان بالزمن الفني داخل إطار الخطاب السردي، وهذا ما يجعل السرد ينفرد بكونه «التمثيل اللفظي» للواقع الذي يشكل «الزمان» أو يصوره»[١٢٣]، ومن نتيجة ذلك يتغير الشكل الروائي بانتظام، وهو تغير يستتبعه تغير منتظم في شكل البنية النصية على ما يري «فلاديمير كريزنسكي Wladimir Krysinski»[١٢٤]، حتي ولو ثبت المضمون القصصي.

ثالثاً : المسرود له / عليه (The marratee) :

هو «... الذات المتخيلة التي يفترضها السارد the narator، كي تتلقي خطابه في السرد المقدم»[١٢٥]، فهو شخصية / كائن خيالي a notional figure، أو شخصية وهمية من ورق شأنه في ذلك شأن السارد، ومن ثم فهو الضلع الثالث المتمم لمكونات الخطاب السردي. والمسرود له – وفق هذا المفهوم البنائي – ينبغي ألا يلتبس بالقارئ الواقعي the real reader، لأنه – المسرود له – يعد بناء نصيا

---

(١٢٢) رولان بورنوف – ريال اوئيليه : عالم الرواية – ترجمة : نهاد التكرلي. مراجعة : فؤاد التكرلي ومحسن الموسوي – سلسلة المائة كتاب الثانية – دار الشئون الثقافية العامة – بغداد – ط١ – ١٩٩١ – ص ٢٢.

(١٢٣) كيفن فانهوزر – أسلاف فلسفة ريكور في «الزمان والسرد»، مقالة ضمن كتاب : الوجود والزمان والسرد : (فلسفة بول ريكور)، تحرير : ديفيد وورد. ترجمة وتقديم : سعيد الغانمي – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ط١ – ١٩٩٩ – ص ٦٤

(١٢٤) فلاديمير كريزنسكي – من أجل سيميائية تعاقبية للرواية – عرض : عبد الحميد عقار – ضمن كتاب «طرائق تحليل السرد الأدبي» – ص ٢٠٦ ، ٢٠٧.

(١٢٥) ibid - chris Baldick – p145 مرجع سابق

تخييليا محضاً، بينما يمثل القارئ الحقيقي شخصا من لحم ودم، وهـو المستقبل الفعلي للخطاب السردي بما فيه المسرود له، الذي يلعب دور المستمع أو المتلقي الخيالي داخل العالم الروائي.

وطالما أن المسرود له يمثل أحد مكونات الوضع السـردي – علـى المستوي القصصي – علي مـا يـري «جيـرار جنيـت Gerard Genette»[١٢٦]، فهو تقنية سردية لها وظائفها داخل حدود الخطـاب السردي كأي أداة سيميائية أخري، فمن وظائفه – كما حددها «جيرالد برنس Gerald prince» – أنه «يؤسس توسطاً مـا بـين السـارد والقارئ، ويساعدنا في إقامة إطار السرد، ويفيد في تشخيص السارد، ويؤكد موضوعات بعينها، ويسهم في تطوير الحبكة، ويصبح المتحدث باسم الجانب الأخلاقي من العمل»[١٢٧].

وللمسرود له – داخل الإطار السردي – علامات نصية قادرة علـى تصويره وتجسيده أمام المتلقي الفعلي لهذا النص أو ذاك، مـن هـذه العلامات، التعبيرات التي يخص فيها السارد، المسرود له بكلمات مثل «القارئ»، أو «المستمع»، أو «عزيزي»، أو «صديقي»، إلي جانـب الفقرات التي يوجه فيها الكلام بضمير المخاطب (أنت). وهناك فقرات تنطوي علي المسرود له وتصفه دون أن تكون مكتوبة بصيغة ضمير المخاطب صراحة مثل: «لكن العمل قد اكتمل، وربما يذرف المـرء

---

[١٢٦] انظر : جيرار جنيت – خطاب الحكاية (بحث في المنهج) – ترجمة : محمد معتصم، عبد الجليل الأرذي، عمر حلي – المجلس الأعلي للثقافة – المشروع القومي للترجمة – طـ ٢ – ١٩٩٧ – صـ ٢٦٨.

[١٢٧] جيرالد برنس – مقدمة لدراسة المروي عليه – ترجمة : علي عفيفي – مراجعة : جابر عصفور – فصول – مجلد ١٢ عدد ٢ – صيف ١٩٩٣ – صـ ٨٩.

الدمع مراراً وتكراراً»[١٢٨]، وأحيانا يكون المسرود له في رواية ما – ولا سيما الروايات النفسية وروايات المذكرات – هو ساردها في الوقت نفسه.

أنماط الخطاب السردي :

للخطاب السردي Narrative discourse – وفق مفهومه البنائي – نمطان أو أسلوبان، هما – حسب تمييز الشكلي الروسي «توماشيفشكي Tomashevsky» – السرد الموضوعي " objective narrative"، والسرد الذاتي "subjective narrative"، «... ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا علي كل شيء، حتي الأفكار السرية للأبطال. أما نظام السرد الذاتي، فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني [السارد][*] (أو طرف مستمع) متوفرين علي تفسير لكل خبر: متي وكيف عرفه السارد أو المستمع نفسه»[١٢٩].

---

[١٢٨] انظر : نفسه «صـ ٨١ – ٨٥

[*] استخدم البحث مصطلح «السارد» بدلاً من «الراوي»؛ لأنه أكثر ملائمة لمصطلح «الخطاب السردي»؛ وهو ما جعل البحث يبدل كلمة بالراوي، السارد في أي مرجع ويضعها بين قوسين (   ).

[١٢٩] حميد لحمداني – بنية النص السردي – صـ ٤٦. وقد ميز أيضا «جيرالد برنس» Gerald prince، بين السرد الموضوعي والذاتي علي النحو التالي :

– السرد الموضوعي «objective narrative» هو سرد مميز بموقف سارده الحيادي تجاه المواقف والأحداث المسرودة؛ وهو ما يعرف – أيضاً بالسرد السلوكي «a behaviorist narrative».

– أما السرد الذاتي subjective narrative؛ فيعرفه بقوله «هو سرد ذات سارد معلن (overt narrator)، يضفي من مشاعره وأفكاره وأحكامه علي طريقة تناوله للمواقف والأحداث المقدمة».

–Ibid - Gerald prince - A Dictionary of Narratology – مرجع سابق p. p 67 - 93

ومن هذين النمطين السرديين، تنشأ منظومة من التقنيات الســردية، كتقنية السارد بضــمير الأنــا First - person، أو الهــو - Third person، أو الأنت Second- person – وكوجهة النظر point of view، الأحادية والثنائية والمتعددة، وقد ارتضى البحث هذه المفــاهيم النقدية لمكونات الخطاب السردي ليطبقها داخل البحــث مــن خــلال دراسة أعمال إحسان عبد القدوس، وفرانســواز ســاجان، وألبرتــو مورافيا، وهو ما يتم تناوله بالدراسة في الفصول التالية.

الفصل الأول

الرؤيــة السرديــة

(١)

المصطلح نقديًّا :

بدأت شعرية الخطاب السّردى ، فى الرواية الحديثة ، إرهاصاتها الأولى نحو التطوير التقنى – من حيث صيغ أساليب الخطاب السّردى وبنائه – بعد أن نادى الروائى الفرنسى " جوستاف فلوبير Gustave Flaubert (١٨٢١-١٨٨٠) من خلال مراسلاته التى نشــرت بــين عامى (١٨٨٨-١٨٩٢) – بضرورة اختفاء المؤلــف الروائــى مــن عمله[١٣٠]، وقد مثل هذا النداء الدعامة الأساسية التى أرســى عليهــا الناقد والروائى الإنجليــزى " هنــرى جــيمس Henry James ")

---

[١٣٠] تتضح دعوة فلوبير بضرورة اختفاء الروائى من عمله فى رسالة مؤرخة فى 18 مارت 1856 وموجهة إلى الآنسة لوروابيه شانتبى بقوله " (احد المبادئ التى اؤمن بها هو أن من واجب الكاتب الا يكتب لنفسه . يجب على الفنان ان يكون فى اثره كالله فى الكون ، غير مرئى وقديرا على كل شىء ، بحيث اننا نشعر بوجوده فى كل مكان ، لكننا لا نراه)" – رولان بورنوف ، ريال اوئيليه – عالم الرواية – صـــ 77. ولهذه الدعوة جذورها عند أرســطو Aristotle (384-322 ق.م) الذى " منح قيمة كبيرة لحكاية هوميروس بسبب أن المؤلف لا يتدخل كثيرا أو انه يترك المشهد لشخصياته " – المرجع نفسه صـــ76 .

(1843 – 1916، دعوته بمسرحة الحكى ؛ حيث دعا مـــن خـــلال أعماله النقدية والروائية – فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القـــرن العشرين – إلى ضرورة التخلى عن المؤلف / السارد العليم بكل شيء Omniscient narrator ، والاتجـــاه صـــوب مســـرحة الأحـــداث وطريقة عرضها من خلال ما أسماه بالسارد الممسرح dramatized narrator ؛ ومن ثم تتاح الفرصة حيال الشخصيات الروائيـــة كـــى تفصح عما بداخلها بنفسها ، دون وساطة من المؤلف / الســـارد بـــين الشخصيات الروائية والقارئ .

وكان لهذا انعكاسه النقدى فى تغييـــر صـــيغ أســـاليب الخطـــاب السَّردى ، وظهور ما يعرف بالخطاب المباشر الحـــر Free direct Discourse ، والخطـــاب غيـــر المباشـــر الحـــر Free indirect Discourse ، إلى جانب أنها نبهت مبكرًا إلى موقع السارد ورؤيته لعالمه الروائى ، وكذلك نبهت إلى المسافة Distance التى تفصـــل بين السارد وشخصياته الروائية ، وهو ما أثمر عن بلـــورة تقنيـــة " وجهة النظر point of view " عند النقاد الأنجلو – أمريكيين .

وقد تابع "هنرى جيمس " مؤيدون ساروا على الدرب – من نقـــاد الأنجلو – أمريكى أمثـــال " بيرســـى لوبـــوك Percy Lubbock ، ونورمان فريدمان Norman Friedman ، وجوزيف وارين بيتش Joseph Warren Beach ، وفيليب ســـتيفيك Philip Stevick " الذى رغم تأييده لأهمية " وجهة النظر " ، فإنه " تحفظ علـــى انفتـــاح

دلالة المصطلح وإمكانية حمله لدلالة ثنائية أو دلالة ثلاثية ..." [١٣١]، وهو الاعتراض ذاته الذى انطلق منه معارضو "جيمس" من أمثال " ألدوس هكسلى Aldous Huxley" ، و " أ.أم . فورستر E.M.Forster " ، و" كاثلين تيليتسون Kathleen Tillotson " [١٣٢] ؛ الذين أخذوا يبحثون عن مصطلحات بديلة لمصطلح " وجهة النظر " ، تحسم هذا الانفتاح الدلالى للمصطلح.

وفى العقدين السادس والسابع من القرن العشرين ، توالت المصطلحات النقدية البديلة لمصطلح " وجهة النظر " من قِبَل نقاد السرد ، ونتج عن ذلك زخم من المصطلحات كبدائل لوجهة النظر ؛ من أمثال :

وجهة النظر View point / Point of view ، السارد Narrator ، الرؤية / vision aspect / view / ، المنظور Perspective ، بؤرة السرد Focus of narration ، الموقع Position، التحفيز Motivation ، التبئير Focalization ، الرؤية السردية narrative vision ، زاوية الرؤية القولية / الخطابية Discoursal point of view ... إلى غير ذلك من

---

[١٣١] محمد نجيب التلاوى – وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية – دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق–٢٠٠٠ – صـ ١٧ .

[١٣٢] لمزيد من التفاصيل فى هذا الصدد راجع : أنجل بطرس سمعان – مقال بعنوان " وجهة النظر فى الرواية المصرية " – فصول – المجلد الثانى / العدد الثانى/ مارس١٩٨٢– صـ١٠٣ وما بعدها . ونشرت هذه المقالة نفسها فى كتاب المؤلفة " دراسات فى الرواية العربية – الهيئة المصرية العامة للكتاب– ١٩٨٧– صـ ٩٠ وما بعدها .

المصطلحات المعنية بوجهة النظر .

على أن سبب كثرة هذه المصطلحات وتعددها – رغم اتفاقها إلى حد ما من حيث المضمون– يعود إلى " سيولة تقنيات السرد الروائـــي من ناحية ، وبسبب القياسات الجزئية من ناحية أخرى حتى إن بعض النقاد أطلق مصطلحه وعينه على نموذج روائى بعينـــه ممـــا جعـــل الاستقراء ناقصاً"[١٣٣]، بالإضافة إلى اختلاف ترجمة المصطلح مـــن ناقد مترجم لآخر . وهى مصطلحات تشى بمدى العلاقات الوطيدة بين النقد الروائى الحديث ، والفنون الأخرى ، ولا سيما الفنون التشـــكيلية كالرسم والنحت والفن المعمارى إلى جانب الفنون البصرية الحركيـــة خاصة السينما ، وهى فنون كان لهـا أثـــر كبيـــر علـــى المنظـــور السيميولوجى والنصى المحدث فى " ضبط مصطلحاته وقياس مسافاته وتحديد التقنيات الموظفة فيه "[١٣٤] داخل إطار الخطاب السّردى فـــى الدراسات البنائية للسرد .

ومهما تختلف المصطلحات النقدية حول تقنية "وجهة النظر"؛ فإنها تُعنى فى المقام الأول –رغم بعض الاختلافات البسيطة فيما بينهـــا – بالسارد الذى " من خلاله تتحدد " رؤيت " ـــه إلى العالم الذى يرويـــه

---

(١٣٣) محمد نجيب التلاوى – المرجع السابق – صـــ١٣.

(١٣٤) صلاح فضل – أساليب السرد فى الرواية العربية – دراســات نقديـــة – دار سعاد الصباح – طـــ ١ – ١٩٩٢– صـــــ٨، وراجع فى هذا الصدد : السعيد الورقى – القصة والفنون الجميلة – الهيئة العامة لقصـــور الثقافـــة – مكتبـــة الشباب– (٥٧) يونيه ١٩٩٧ – صـــ ٨٩، ٥٤، ٢١. وراجع أيضا: إنريكـــى أندرسون إمبرت – المرجع السابق – صـــ١٠٢ . وسيزا قاســـم – المرجـــع السابق – صـــ١٣٠. ويمنى العيد – السابق – صـــ صـــ١١٦،١١٥.

بأشخاصه وأحداثه ، وعلى الكيفية التى من خلاله أيضا – فى علاقته بالمسرود له – تبلغ أحداث القصة إلى المتلقــى أو " يراهــا " (١٣٥) ، وهذا ما يعرف نقدياً بالرؤية السردية أو وجهة النظر .

وعلى هذا يتبنى البحث مصطلح " الرؤية السردية " Narrative vision ؛ لأنه مصطلح يرتبط – من جانب – بوضع الســارد مــن شخصياته وأحداثه ، وطريقة تقديمه للأحداث على مستوى الخطــاب السَّردى ، وهو فى هذا يتوافق مع مفهوم الخطاب السَّردى الذى طرح من قبل .

ومن جانب آخر ؛ أن مصطلح " الرؤية Vision " يحمــل بعــداً نفسياً يتلائم وطبيعة الرواية النفسية عند " إحسان عبــد القــدوس " ، وغيره من أعمال الروائيين محل الدراسة " إذ ظهر هــذا المصــطلح نقدياً – أول ما ظهر فى كتاب " الزمن والروايــة " (1946) للناقــد الفرنسى " جان بويون Jean Pouillon " الذى انطلق " فى حديثــه عن الرواية والرؤيات من علم النفس ، ومن تأكيــده علــى التــرابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس.. "(١٣٦)، ولا سيما فــى مصــطلحه " الرؤية (مع) " vision with؛ التى يرى " بويون " أنها تتناسب مــع طبيعة الرواية النفسية ؛ لأنها تؤدى إلى الفهم النفســى للشخصــيات الروائية ؛ ولا سيما الشخصية المحورية .

ومن ثم يغدو مصطلح " الرؤية السردية " أكثــر المصــطلحات

---

(١٣٥) سعيد يقطين – تحليل الخطاب السَّردى – صــ٢٨٤.

(١٣٦) سعيد يقطين – السابق – صــ 288 .

النقدية لوجهة النظر ملائمة لطبيعة الدراسة البنائية النفسية المقارنــة للخطاب السّردى للروايات النفسية محل الدراسة.

مظاهر الرؤية السردية :

وفقا للعلاقة الوطيدة القائمة بين السارد والشخصية الروائية ، قسم الناقد الفرنسى " جان بويون Jean Pouillon " – وتبعه فى ذلك الناقد الفرنسى " نزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov مع بعض التعديلات الطفيفة – الرؤية السردية narrative vision إلى أقسام ثلاثة ؛ وهى :

١- الرؤية من الخلف Vision From behind ، (السارد الشخصية) :

وفيها يعلم السارد narrator أكثر من الشخصية الروائية ؛ بـل أكثر مما تعلمه الشخصيات الروائية الأخرى ؛ لأنه سارد عليم بكـل شىء Omniscient narrator ؛ يعلـم الظـاهر والبـاطن ، الـداخل والخارج ، الغائب والحاضر عن شخصـياته ، دون أن يشـير إلـى مصدر معلوماته ، وهى صيغة لفظيـة a verbel mode تتمثـل فـى السرد التقليدى الكلاسى بضمير الغائب (هو) ، من خـلال السـرد الموضوعى .

٢- الرؤية " مع " أو الرؤية المصاحبة Vision with ، (السارد = الشخصية الروائية):

وهو شكل سردى شائع فى الرواية الحديثة ، وفيها لا يعلم السارد إلا ما تعلمه شخصياته ، ولا يلحظ إلا ما تلحظه ، ويأتى هذا النـوع من الرؤى السردية منفتحاً على الضمائر ، فتأتى بضمير المتكلم (أنا

/ نحن) – وهنا تتجلى محايثة السارد للشخصية الساردة ، وتماهيه فيها – ، أو بضمير الغائب (هو / هى) ؛ ولكن من خلال الشخصية الساردة ذاتها ، أو بضمير المخاطب (أنت / أنتم) فى روايات تيار الوعى والمونولوج الداخلى ؛ وهى رؤية تلائم طبيعة الرواية النفسية – محل الدراسة – أو ما يعرف بالسرد النفسى psychonarration ؛ لأنها تؤدى – على ما يرى "جان بويون " – إلى الفهم النفسى للشخصيات الروائية الساردة لمشاعرها وعالمها الداخلى ؛ ولا سيما الشخصية المحورية من خلال سردها الذاتى للأحداث .

ومن ناحية أخرى ؛ هناك حالة سردية متفرعة عن هذه الرؤية المصاحبة؛ يسميها " تودوروف " (الرؤية المجسمة Vision stereoscopique) ؛ وهى تماثل (المحكى ذو التبئير الداخلى المتعدد) عند " جيرار جنيت " ؛ وفيها يستطيع السارد / الشخصية " ... أن يحكى قصته من منظور عدد من الشخصيات ؛ وأن ينتقل من شخصية إلى أخرى بطريقة منتظمة أو عفوية ..."[١٣٧]، داخل إطار السرد الذاتى .

٣- الرؤية من الخارج Vision From without، (السارد < الشخصية):

وهى رؤية ظاهرية ، يغدو فيها السارد أقل علمًا من الشخصية الروائية ؛ فهو لا يعدو أن يكون مجرد عين كاميرا Camera eye ،

---

[١٣٧] صلاح فضل- نظرية البنائية – صـ 336 . وانظر فى هذا أيضا: تزفيتان تودوروف- مقولات السرد الأدبى – مقالة ضمن كتاب " طرائق تحليل السرد الأدبى " ؛ ترجمة / الحسين سحبان وفؤاد صفا – صـ صـ 59 - 60. وعبد العالى بوطيب – السابق – صـ صـ 73 – 74.

يرصد بحواسه المظهر الخارجي للشخصيات وسلوكياتها ، دون أن يجول بنفوس شخصياته ؛ ومن ثم لا ينفذ إلى أى ضمير من الضمائر السردية ، وهذه صيغة سردية قليلة ، بل نادرة الاستعمال فى الرواية الحديثة[١٣٨].

وبناءً على تقسيم " بويون وتودوروف" للرؤية السردية ؛ أقام " جيرار جنيت" تقسيمًا ثلاثياً مماثلاً للتبئير Focalization * على النحو التالى :

أ- التبئير الصفر أو اللاتبئير nonfocalization / zero facalization:

وهو يماثل (الرؤية من الخلف) / (السارد > الشخصية) ؛ عند كل من بويون وتودوروف.

---

[١٣٨] لمزيد من التفصيل عن " الرؤية السردية " ؛ راجع :
Ibid- Gerald Prince – A Dictienary of Narratology- p. 74.
وتودوروف – مقولات السرد الأدبى – صـ صـ 58 – 59 – 60 ، وجيرار جنيت – خطاب الحكاية – صـ 198 – ورولان بورنوف ، ريال اوئيليه – عالم الرواية – صـ صـ 78، 79 ، 174 ، وصلاح فضل – نظرية البنائية – صـ صـ 435 -436 ، وسيزا قاسم – بناء الرواية – صـ صـ 133- 132 ، وعبد العالى بوطيب – مفهوم الرؤية السردية – فصول – مرجع سابق – صـ صـ 72 – 73 .

* رغم نقد (جنيت) لمصطلح " وجهة النظر" ، واستبداله إياه بمصطلح " التبئير " ، فإنه قد وقع فى الأخدود نفسه ، حينما استخدم ثنائية من يرى ؟ / الصيغة ، ومن يتكلم ؟/ الصوت ؛ فهو بذلك لم يخرج عن حيز البصر الذى نقد فيه " قبل ذلك – مصطلح وجهة النظر ؛ ومن ثم يمكن استبدال مصطلح من يرى ؟ عند جنيت بمصطلح من يدرك؟؛ وتصبح –بذلك– ثنائية التبئير لدى جنيت مَن يدرك ؟/ الصيغة ومن يتكلم ؟ / الصوت ، وهذا ما توصل إليه جنيت نفسه فى كتابه : عودة إلى خطاب الحكاية – ترجمة : محمد معتصم ، تقديم سعيد يقطين – المركز الثقافى العربى – الدار البيضاء – طـ1 _ 2000– صـ 83 .

ب- **التبئير الداخلى internal focalization :**

وهو يماثل (الرؤية مع) / (السارد = الشخصية) عند بويون وتودوروف ؛ ولهذا النوع من التبئير - عند جنيت - أصناف ثلاثة (الثابت أو المتحول أو المتعدد) ، وفيه " ... تتوافق البؤرة مع شخصية ، تصير حينها الـ " ذات " الخيالية لكل الإدراكات ، بما فيها الإدراكات التى تهمها هى نفسها بصفتها موضوعاً. وفى هذه الحالة يمكن الحكاية أن تحدثنا عن كل ما تدركه هذه الشخصية وكل ما تفكر فيه ... "[١٣٩].

جـ- **التبئير الخارجى external focalization :**

وهو يماثل (الرؤية من الخارج) ، (السارد < الشخصية) عند بويون وتودوروف ، وهو يحدث " عندما يغدو التبئير من اتجاه orientation خارج القصة the story (وهو ما يعنى أن الاتجاه لم يكن مرتبطاً بأية شخصية character داخل النص) "[١٤٠]

وعلى ذلك ؛ فإنه رغم اختلاف المصطلح بين النقاد الثلاثة ؛ فإن المعنى واحد ؛ وهى رؤية السارد لعالمه الروائى ، وطريقته فى السرد ، من خلال علاقته بشخصياته الروائية ، كما يتضح فى الجدول التالى :

---

[١٣٩] جيرار جنيت - عودة إلى خطاب الحكاية - صـ 97.

[١٤٠] Ibid - Michael J. Toolan . narrative . a critical linguistic introduction . Routledge 29 West 35th street. New York 1001 - U.S.A - 1997- P. 69

جان بويون	تزفيتان تودوروف	جيرار جنيت
الرؤية من الخلف	السارد > الشخصية	التبئير الصفر / اللاتبئير *
الرؤية مع / المصاحبة	السارد = الشخصية	التبئير الداخلى
الرؤية من الخارج	السارد < الشخصية	التبئير الخارجى

ومن خلال هذه الرؤى ، توصل النقد الأدبى إلى هيمنة نوعين أساسيين - من الرؤى السردية - على الدراسات السردية ؛ يتعلقان بمساحة الرؤية أو زاويتها ؛ وهما :

الرؤية الداخلية Internal vision ، والرؤية الخارجية External vision ، وهو ما يعرف بالسرد الذاتى والموضوعى ، أو السرد الشخصى واللاشخصى ، أو السرد المشهدى والبانورامى ، أو السرد مِثْلى القصة وغَيْرى القصة - والرؤية الداخلية " هى التى تحرص على تقديم خلجات الشخصية وأفكارها ومشاعرها ، والخارجية هى التى تقتصر على أقل قدر من التأويل والشرح للمعطيات الحسية بما يسمح بموقعها لا أكثر " (١٤١) ، وقد دفع هذا التقابل بين نوعى الرؤية السردية إلى تطور صيغ الخطاب داخل فن الحكى .

الضمير وصيغ الخطاب السَّردى :

تتنوع الصيغ السردية وفقاً لنوعية الضمير المستِخدم داخل الإطار

---

* تقول " ميك بال" Mieke Bal " إن موضوع التبئير ، والمبئِر the focalizer يكمن فى الزاوية the point التى تصور الأحداث من خلالها . وهذه الزاوية يمكن أن تكمن فى داخل الشخصية (...) أو خارجها ..." - السابق - صـ 72.

(١٤١) صلاح فضل - نظرية البنائية - مرجع سابق - صـ 311 .

السّردى ؛ وهى صيغ تتبادل – فيما بينها – العلاقة بين ضمير الغائب (هو / هى ، هم) Third – Person ، وضمير المتكلم الحاضر First Person (أنا / نحن) ، أى العلاقة بين السارد والشخصية .

ومن ثم ، فنحن حيال نوعين من الضمائر ، تتغير وفقاً لهما صيغ الخطاب السّردى : وهما:

١–الضمير الغائب (هو / هى / هم) Third – Person :

ويأتى هذا الضمير فى صيغة الخطاب السّردى ذى الرؤية الخارجية ، التى يكون فيها السارد غائباً عن نطاق الحكى ، ولا يمثل شخصية من شخصياته الروائية ؛ لأنه سارد عليم بكل شىء .

٢ –ضمير الأنا المتكلم الحاضر (أنا / نحن) First – Person :

ويلازم هذا الضمير صيغة الخطاب السّردى ذى الرؤية الداخلية ، التى يكون فيها السارد حاضراً داخل الإطار السّردى ، من خلال مستويين " فإما أن يكون السارد " مجرد شاهد متتبع لمسار الحكى ، ينتقل ... عبر الأمكنة ، ولكنه لا يشارك مع ذلك فى الأحداث ، وإما أن يكون شخصية رئيسية فى القصة "[١٤٢] من خلال تماهى السارد مع شخصيته الروائية .

[١٤٢] حميد لحمداني – بنية النص السّردى – صـ 49 .

اتخذت الرؤية السردية narrative vision داخل الخطاب السّردى لروايات "إحسان عبد القدوس" ذات الاتجاه النفسى – محل الدراسة – نمطين من الرؤى ؛ أولهما : الرؤية السردية الداخلية Internal norrative vision فى روايتيه " لا أنام ١٩٥٥ " ، و" أنف وثلاث عيون ١٩٦٦ " ، وثانيهما : الرؤية السردية الخارجية External narrative vision فى روايته " أنا حرة ١٩٥٤ " ، ويتجلى تفصيل ذلك على النحو التالى:

أولاً / الرؤية السردية الداخلية Internal narrative vision :

تأتى هذه الرؤية من خلال صيغة السرد الذاتى self-narrative ؛ التى يأتى فيها السارد المتكلم الحاضر بضمير الأنا narrator- I ، منذ اللحظة الأولى فى السرد -- متوحداً مع ذات الشخصية المحورية a central – character ؛ التى تمثل الذات المتلفظة / الفاعلة للسرد على ما يرى تودوروف Todorov "، أو الذات الواعية عند " أن بانفيلد Ann Bonfield "، أو الفاعل الداخلى للسرد عند " إميل بنفنست Emile Benveniste " ؛ وهو ما يعنى سقوط المسافة السردية بين السارد بضمير الأنا وذات الشخصية المحورية ، ومن ثم يغدو السارد محدود العلم Limited ، وذا " ... منظور ضيق وذاتى باستمرار ويقتصر على تجارب وذكريات فرد ما ... " [١٤٣] ؛ لأنه

---

[١٤٣] فولفجانج كايزر – من يحكى الرواية ؟ – مرجع سابق – صـ 107.

يرصد الأحداث والمواقف من نفس موقع هذه الشخصية المحورية، فهو لا يبصر إلا بعينها ، ولا يسمع إلا بأذنها ؛ لأنها تمثل الذات الصانعة للحدث والمشاهدة له ؛ داخل إستراتيجية الخطاب السّردى .

وهو ما يلازمه منظور Perspective المسرود لـه a narratee، والقارئ الذى يصاحب هذا السارد المشخص منذ بداية السرد ، وهى مصاحبة تؤكد "... القانون السيميولوجى العام الذى يقضى بأن "الأنـا" والـ " أنت " – أى المرسل والمتلقى لإشارة ما – لابد أن يظهرا معا، كما يؤكد ... أن القارئ ضرورى لتكوين بنية العمل الأدبـى نفسـه "[144]. وقد تجسدت هذه الرؤية الداخلية فى روايتـى إحسـان عبـد القدوس ، وروايتى " ساجان وموروافيا " على النحو التالى :

(١) السارد بضمير الـ " أنا " "I" narrator :

هو الضمير الذى يميز صيغة السرد الذاتى ، الجـوانى الحكـى Homodiegetic Narrative على حد تعبير " جـاب لينتفلـت "، أو مثّلى القصة عند " جنيت "، أو الشخصى عند " بارت " ؛ وهو ضمير له قدرة علـى التـذكر والاسـترجاع analpsis / retrospection ، والتحليل والاستبطان الذاتى للشخصية المحورية ؛ فمن خلاله تسـرد الشخصية المحورية الساردة (نادية لطفى) فى رواية " لا أنـام " – على سبيل المثال – وهى واقعة فى زمن حاضر ؛ الذى هـو زمـن السرد ، ما مر بها من مواقف وأحداث وشخصيات فى زمن مضى ؛

---

[144] صلاح فضل – نظرية البنائية – صـ 435.

هو زمن القصة مما جعل الرواية تتجلى فــى شــكل ســيرة ذاتيــة Biography ، معتمدة - فى ذلك - على طريقة المذكرات الاعترافية الخاصة أو اليوميات ؛ وهو ما يقيم علاقة تواصل مع القارئ الملازم للسارد منذ السطور الأولى للسرد ، مما يجعله يتــوهم - القــارئ - بواقعية ما مرت به هذه الشخصية الساردة من أحــداث وشخصــيات داخل الإطار السّردى .

فمنذ السطور الأولى لرواية (لا أنام) ، تظل الشخصية الساردة " نادية لطفى " مهيمنة علــى جميــع فصــول الروايــة (الخامســة والثلاثين)، وتظل سلطة ضمير المتكلم الحاضر المــؤطر الرئيســى لبرنامجها السَّردى ، بالقياس إلى الضميرين الآخرين : ضمير الغائب (هو / هى) ؛ الذى يأتى عندما ينتقل السارد بضــمير الأنــا مــن الحديث عن نفسه إلى الحديث عن الشخصيات الروائية المصاحبة له ، وهناك ضمير المخاطب (أنت) ؛ الذى يأتى خلال مناجــاة الــنفس والمشاهد الحوارية ، الممتزجة بالفعل السّردى على مســاحة البنيــة الكلية للسرد.

ومن ذلك - على سبيل المثال - ما ورد منذ الســطور الأولــى لرواية " لا أنام " على لسان " نادية لطفــى " الشخصــية المحوريــة الساردة بضمير الأنا التذكرى ، وصيغة الماضى الآنى (كنت) :

"من أين ابدأ قصتى ؟..

إنى حائرة.. فكل يوم من أيامى هو بداية للقصة ، وكل يوم نهاية لها.. ولكنى أذكر يوماً بالذات لا أستطيع أن أنساه .. يوما أحسست فيه

أن حياتى بدأت تتحرك بعنف.. أحسست أن الأحداث تدفعنى بعـــد أن كنت أنا التى تدفع الأحداث ، وأنى لم أعد أملك الدنيا ، ولكـــن الـــدنيا أصبحت تملكنى !!..

كنت قد بلغت السادسة عشرة من عمرى وكنت قد انتهيــت مـــن طوافى بعديد من المدارس...

وجاء أبى إلى المدرسة بعد ظهر أحد الأيام .. وأذكر أنه كان يوم ثلاثاء. واستأذن مديرة المدرسة فى أن يصحبنى إلى البيــت ..." / لا أنام / جـــ ١ / صـــ٣٣

والمتأمل فى هذا المقطع ؛ يدرك أن الشخصية المحورية (ناديـــة لطفى) تسرد لنا تجربتها الفنية من خـــلال صـــيغة الســـرد الـــذاتى التذكرى ، مستعينة فى ذلك بضمير المتكلم الحاضر (أنـــا) ؛ الـــذى منحها قدرة على تذكر واسترجاع ما مر بها من أحداث وشخصـــيات فى زمن حاضر هو زمن السرد ، المتجسد فى صيغة الحاضر (كنت) – على حد تعبير (جيرار جنيت)[١٤٥] – أو صيغة الماضى الآنـــى أو الماضى الاستمرارى "[١٤٦]... الذى يوحى بأدبية الحكاية أكثـــر ممـــا يقرر ماضى العمل" على ما يرى رولان بارت ، وهو ما يضفى نوعاً من التواصل الدينامى بين تجربة السارد الفنية والقارئ ؛ الذى أصبح أكثر حضوراً ومتابعة وتشوقاً لتجربة هذا السارد، الذى يحاول – فـــى كل لحظة – أن يوهمنا بواقعية ما مر به من أحـــداث وشخصـــيات ،

---

[١٤٥] جيرار جنيت – عودة إلى خطاب الحكاية صـــ١٠٦.

[١٤٦] رولان بارت – ضمن المرجع السابق – صـــ ١٠٥ .

وهو ما يؤكده " ميشال بوتور " Michel Butor فــى قولــه : "... إننــا نستعمل ، ... ، صيغة المتكلم فى كل مرة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة واثباتاً... " [١٤٧]، وهو ما يسميه الشكلى الروســى (توماشفســكى) Tomashevsky بالتحفيز الواقعى The real Motivation و " هو متعلــق بضرورة توفر العمل الحكائى على درجة معقولة من الإيهام بأن الحــدث محتمل الوقوع ... " [١٤٨] وهذا الإيهام جدير بأن يضفى علــى القــارئ شعوراً بالتعاطف مع مرارة التجربة الفنية للشخصية المحوريــة الســاردة بضمير الأنا ، بوصفها سيرة ذاتية لها .

والصنيع ذاته نجده فى رواية " أنف وثلاث عيون " لإحسان عبد القدوس ؛ حيث أخذت الشخصية المحورية الساردة " أمينة سالم" تسرد لنا تجربتها الفنية مستعينة فى ذلك بضمير المتكلم الحاضــر (أنــا)، وصيغة الحاضر (كنت) ، وهو ما يضفى على الأحداث نوعــاً مــن الحضور والآنية أمام القارئ؛ فأمينة سالم تأخذ بطرف الســرد منــذ السطور الأولى ، وتظل مسيطرة على فعل السرد عبر فصول الرواية (الثمانية) ؛ ومن هذا ما ورد منذ اللحظة الأولى فى الرواية :

" كنت بنتاً كبقية البنات .. أهيم وراء تأوهــات عبــد الوهــاب، ونحيب عبد الحليم حافظ. وأسكب صباى بين سطور القصص والأفلام العاطفية .. وكنت حلوة .. جميلة .. شعرى فى لون البندق .. طويل

---

[١٤٧] ميشال بوتور – بحوث فى الرواية الجديدة – ترجمة : فريد انطونيوس – سلسلة زدنى علمًا – منشورات عويدات بيروت – ط ٣ – ١٩٨٦ – ص٦٥.

[١٤٨] حميد لحمدانى – بنية النص السّردى – ص٢٣.

.. يصل إلى كتفى .. وعيناى واسعتان .. عسليتان ...

وكنت مفتونة بجسدى .. كنت أقفل باب حجرتى بالمفتاح ، وأقف عاريـــة أمام المـــرآة .. أتأمل كل قطعة منه .. كل خط فيه .. كـــل ثنية ...

ولم يكن يخطر على بالى صورة أى رجل وأنا واقفة أمام المـــرآة أتأمل جسدى .. أبدا .. لم أكن أفكر فيمن أعطيه هذا الجسد .. أبـــدا.. أبدا.. كل هذا كان بعيدا عنى .. كان هذا الجسد لى وحدى .. وكنـــت أحس أنى وحدى صاحبة الحق فى التمتع به .. بالنظر اليه .. وتأملـــه .. واكتشاف أسراره .. كنت كالبخيلة التى تحتفظ بكنزها .. لا تفتحه إلا أمام مرآتها .. وكنت أتمتع فعلا بتأمل جمالى أكثر من متعتى بأن يتأمله غيرى .. كنت مفتونة بنفسى ..

هل أطلت فى وصف جمالى ..

عذرا..

فهكذا تبدأ قصتى .. تبدأ يوم بدأ احساسى بأنى جميلة يوم فتنت بنفسى .. " / أنف / جـ ١ / صـ صـ ٩ - ١٠

فصيغة السرد الذاتى (أنا / كنت) منحت الشخصية المحورية " أمينة سالم " قدرة على استرسال تجربتها أمام المتلقى ، الـــذى أخـــذ يكتشف طبيعة هذه الشخصية منذ السطور الأولى لسردها .

وجدير بالذكر أن نجد هذه الصيغة الســـردية الذاتيـــة ، بضـــمير المتكلم الحاضر (أنا) ، مهيمنة على البنية السردية - كما هو الشأن فى روايتى عبد القدوس - لرواية (مرحباً أيها الحزن) لفرانســـواز

ساجان ، ورواية (امرأة من روما) لألبيرتو مورافيا ؛ ومن ذلــك – على سبيل المثال – ما ورد فى رواية (امرأة من روما) على لســان الشخصية المحورية الساردة (آدريانا Adriana) ؛ التى أخذت تسرد تجربتها الشخصية مستعينة فى ذلك – بالضمير (أنا) ؛ الــذى ظــل مسيطراً على بنية السرد عبر كل فصــول الروايــة (العشــرين) ، ويتبعه فى ذلك صورة المسرود له ، والقارئ ؛ الذى لــم يســتطع أن يعلم شيئاً عن سيرتها الذاتية ، ولا عن باقى شخصيات الرواية إلا من خلالها ؛ ومثال ذلك ما ورد منذ السطور الأولى فى الرواية :

" كنت وأنا فى السادسة عشرة من عمرى قطعة من الجمال الحق – فقد ضاق وجهى البيضاوى عند الصدغين وازداد عرضه أســفلها بقليل ... وكنت عندما أضحك أكشف عن ثغر نضيد ناصع البياض – وقد اعتادت أمى أن تشبهنى بمريم العذراء ... وكذلك زعمت أمى أن قوامى كان يبز فى رشاقته جمال وجهى مائة مرة، وأن قدى الممشوق لم يكن له نظير فى روما بأسرها . ولكننى فى تلك الأيام لم أكن أعبأ بقوامى بل كان اعتقادى أن الوجه الجميل هو كل ما يهم . أما اليــوم فيجب أن أعترف بأن أمى كانت على حق .... " / امرأة / جـــ ١ / صـــ ٨.

فآدريانا ؛ الشخصية المحورية الساردة بضمير الـ " أنا " – هنــا – تسرد لنا تجربتها الفنية التى مرت بها فى زمن مضى (ولكننى فى تلك الأيام) ، وهى فى الزمن الحاضر الذى هو زمن السرد أو لحظة الحديث مستعينة فى ذلك بصيغة الحاضر (كنت) – كما هو الشأن فــى

روايتى إحسان عبد القدوس – إلى جانب ظرف الزمان (اليوم) ؛ الـذى كثف من الآنية والحضور للأحداث أمام عين القارئ ، الذى ما لبـث أن دخل لعالم الشخصية الساردة منذ اللحظة الأولى للسرد ، والـذى حـاول السارد أن يقنعه بواقعية تجربته الفنية ، حتى يتعاطف معه .

ومن ذلك – أيضاً – ما ورد على لسـان الشخصـية المحوريـة الساردة (سيسيل Cecile) فى رواية " مرحباً أيها الحزن " لساجان ؛ إذ أخذت تسرد لنا تجربتها فى شكل مذكرات اعترافية مسـتعينة فـى ذلك بضمير المتكلم الحاضر (أنا) ، والماضى الاستمرارى (كنت)، فهى تقول فى السطور الأولى للرواية :

" يغمرنى شعور عجيب بالأسى أتردد طويلاً قبل أن أطلق عليـه اسما رصينا رقيقا هو (الحزن) ، فطالمـا راقتنـى فكـرة الحـزن وأصابت هوى فى نفسى ، ولكنى الآن أشعر بالخجل لما ينطوى عليه الحزن من أنانية .

لقد عرفت الأسى والسأم ، بل وعرفت الندم ووخز الضمير فـى بعض الأحيان . ولكنى لم أعرف الحزن قط . أما الآن فإنـه يلفنـى كنسيج من الحرير رقيق مثير للأعصـاب ، يعزلنـى عـن النـاس أجمعين.

فى ذلك الصيف كنت فى السابعة عشرة من عمرى ، سعيدة إلى أقصى حد ، وليس فى حياتى سوى أبى وصديقته إيلزا ، وهذا موقف يجب أو أوضحه فورا وإلا ترك فى النفوس أثرا زائفا" / مرحبًا / جـ ١ / صـ ٣

فالسارد بضمير الأنا يسرد تجربته الماضية (فى ذلك الصيف)،

وهو فى الزمن الحاضر (كنت ، الآن) ، مما جعل القارئ يشـــاركه مشاعره منذ اللحظة الأولى للسرد ، تلك اللحظة التـــى تمثـــل نهايـــة الرواية ؛ حيث اتخذت الشخصية المحورية من الحزن الكامن بداخلها إثر انتحار " آن لارسون Anne Larsen " ؛ بداية للسرد واســترجاع ما مرت به من أحداث وهو ما يعنى استمرار واســتقرار الأحــداث بداخلها حتى لحظة السرد .

(٢) السارد بضمير الـــ " أنا " ، والتعبير عن أفكار الذات ومشاعرها :

يتخذ السارد المشخص بضمير الـــ " أنا " – فى روايتى عبد القدوس " لا أنام " ، وأنف وثلاث عيون " – وسائل ثلاث للتعبير عن ذات الشخصية المحورية موضوع السرد ؛ هـــى : الـــذاكرة The memory ، والخيـــال الذهنى التصويرى ومناجاة النفس ، والحواس Senses " ؛ وهى العوامـــل الثلاثة التى تنظم التداعى Association فى روايات تيار الوعى Stream of Consciousness الحديثة على ما يرى روبرت همفرى [١٤٩].

أ- الذاكرة : The memory :

يستخدم السارد المشخص فى روايتى (لا أنام ، وأنـــف وثـــلاث عيون) ، طريقة المذكرات الاعترافية الخاصة أو طريقة اليوميـــات ، معتمداً – فى ذلك – على الذاكرة The memory ؛ التى تمنح السارد قدرة على تداعى الأفكار ، واسترجاع مـــا مـــر بـــه مـــن أحـــداث وشخصيات ، بطريقة انسيابية وشكل منظم ، مما يجعل القارئ يتـــابع سير تجربة الشخصية الروائية الساردة من خلال هذه الذاكرة الهادئـــة

---

[١٤٩] راجع : روبرت همفرى – تيار الوعى فى الرواية الحديثة – ترجمه وقدم له وعلق عليه : محمود الربيعى – دار الهانى للطباعة– 1973 – صـــ 67.

المثاليــة Perfect Memory ؛ التــى تقــوم بتنظــيم " ... اســتثنائى لمعطيات غير كاملة تظهر يوماً فيوماً ، وهى وحدها تســمح بــتفهم الحوادث و" إحيائها " من جديد "[١٥٠] ؛ ومن ثم ؛ تمثل الذاكرة حلقــة الوصل بين الوعى واللاوعى ، مما يجعــل الســارد بضــمير الأنــا يضطلع بربط الأحداث الماضية بتجربة الحاضر[١٥١] فتتكشف أمامنــا تجربته الفنية ، وهو ما يوهمنا بواقعيــة ذكريــات هــذه الشخصــية المحورية الساردة من خلال هذا السرد الذاتى التحليلى .

وتتجلى هذه الصيغة البيوجرافية Biographic Mode فى روايتى عبد القدوس ؛ من خلال عبارات التذكر واليوميات المتناثرة فى ثنايــا البنيــة السردية ، على مساحة الخطاب السردى ؛ مثل " ولا زلت أذكــر اليــوم الأول ، إنى اذكر اليوم حادثاً ، وأذكر وأنا فى الثالثة عشرة ، كنت أيامها ، ولكنى أتساءل اليوم ، ولكنى أيامها ، وفى مرة ، وفى يــوم .. ، أتــذكر ساعتها / ليلتها ، وفى اليوم التالى ، يومها ، إلى ان كان يوم ... بعد ثلاثة شهور ، ووقفت يوماً ، وإنى أذكر ليلتها ؛ ... إلخ ".

وقد وردت هذه الصيغة على لسان الشخصية المحورية الساردة " نادية لطفى " . على سبيل المثال – فى رواية " لا أنام " :

"... نعم .. هذا صحيح .. لقد كانت هناك نواح كثيرة فى حيــاتى لم يدخلها سواى !! ..

ولا زلت اذكر اليوم الأول الذى انطلقت فيه شارة أنوثتى .. كنت

---

(١٥٠) ميشال بوتور – السابق – صـــ 67 .

(١٥١) راجع : إنريكى أندرسون إمبرت – القصة القصيرة – صـــ 78 .

فى الحادية عشرة من عمرى.. وأحسست فى صباح أحد الأيام بالتغيير الجسمانى الذى يلم بى.. واستمر هذا التغيير يلم بى يوماً بعد يوم ويصحبه ألم يشتد ساعة بعد ساعة ، حتى وضح لى وتأكدت منه .. " / لا أنام / جـ ١ / صـ ٥٠ .

فالسارد المعلَن overt narrator (نادية لطفى) – هنا – يتداعى ما مر به من أحداث ، فى زمن حاضر هو زمن السرد ، مستعيناً – فى هذا – بحركة الذاكرة ؛ التى منحته قدرة على مزج الحاضر السَّردى بالماضى القصصى ، أو مزج فعل السرد بفعل التذكر (ولا زلت أذكر اليوم الأول ...) ؛ الذى يمثل صيغة الحاضر أو صيغة الماضى الآنى / الاستمرارى ، التى تعد صيغة بديلة لصيغة الماضى الحكائى (كنت) ، وهو ما يضفى على هذا البناء الحكائى نوعاً من الألفة والتناغم والتماثل بين هذا السارد المِثْلى القصة – على ما يرى جنيت – وسرده المتمثل فى المواقف والأحداث والشخصيات الروائية المصاحبة له ، فضلاً عن علاقة السارد بالمسرود له والقارئ ، الذى يشارك السارد – من خلال حركة الذاكرة – مشاعره وأحاسيسه ، مما يجعل هذا القارئ يغدو أكثر تعاطفًا مع مرارة تجربة هذه الشخصية الساردة، التى ما تلبث أن تحاول إقناع القارئ بواقعية تجربتها الفنية.

وجدير بالذكر أن نرى " أمينة سالم " الشخصية المحورية الساردة فى " أنف وثلاث عيون " لإحسان ؛ تستعين بطريقة اليوميات ؛ التى جعلتها تكشف للقارئ عن أفكارها ، من خلال تداعيها واسترجاعها لأحداث تجربتها ، وفهمها الضيق للحياة :

" لا .. لست أول فتاة تتزوج رجلا لا تحبه .. والبنــات اللاتــى يتزوجن بلا حب ، حكايتهن معروفة ..

ولكنى أتساءل اليوم .. لو لم يكن هاشم قد دخل حياتى ، هل كان يمكن أن أتعود على زوجى .. وأستسلم لتعودى عليه ...

ربما ..

ولكنى أيامها لم أكن أؤمن بأن الحياة هى تعود .. كنت أؤمن بأن الحياة هى الحب .. وكنت فى الوقت نفسه قد بدأت أتعود على هاشم .. لمساته .. أنفاسه .. هذه الساعات السريعة التى يختطفها من وقت مرضاه ليعطيها لى ..هذا الجنون العنيف الذى نعيشه معا.." / أنف / جـ ١ / صـ ٧٥ .

فهذا المزج بين الحاضر السَّردى (اليوم) ، والماضى التـذكرى الاسترجاعى (أيامها) ؛ يفتح أمام القـارئ آفاقـاً جديـدة لمعرفـة معلومات جديدة عن حياة " أمينة سالم " ، وعن أفكارها الماضية فـى زمن حاضر .

على أن الطريقة ذاتها تأتى فى روايتى " مرحباً أيهـا الحـزن " لساجان ، و" امرأة من روما " لمورافيا ؛ حيث تكثر عبـارات فعـل التذكر الاسترجاعى فى ثنايا البنية السردية – كما هـو الحـال فـى روايتى عبد القدوس – أو فى بداية كل فصل من فصول الروايـة – على ما نرى فى رواية مرحباً أيها الحزن لساجان – وهو ما يتجلـى فى عبارات مثل " تلك الفترة ، وإنى لأذكر ، كم أذكر ، منـذ ذلـك اليوم، وذات صباح ، وفى اليوم التالى ، وذات مساء ، وإنى لأذكـر

إلى الآن ، وانقضى يومان ، على أنه حدث ذات يوم ، وفى صباح اليوم التالى ، وإنى لأذكر هذا المنظر جيداً ، وفى اليوم السادس، واعترف فى أسى ، وحدث بعد ظهر أحد الأيام، كنت فى ذلك الوقت، وذات يوم من أيام الآحاد ، وأذكر أننا كنا فى شهر مايو ، ومنذ ذلك الحين ، وأذكر أننى ذات مرة ، أرى الآن وأنا أعود بذاكرتى إلى تلك اللحظة ، واتذكر ، فيما أذكر ، اذ اننى ذات صباح ، ولا يفوتنى أن أقول ، لا أذكر، وذات يوم ، وفى مساء ذلك اليوم نفسه ، ذات مساء، فى تلك الليلة ، وفى ذلك المساء نفسه مازلت اذكر ، ولا يفوتنى أن أعترف ، ... إلخ " .

فأدريانا ؛ الشخصية المحورية الساردة لرواية " امراة من روما " لمورافيا ؛ – على سبيل المثال – تسرد لنا لحظة حبها لجياكومو عندما رافقها لأول مرة ؛ وقد استخدمت – فى ذلك – حركة التذكر الاسترجاعى ، التى منحتها القدرة على السرد الانسيابى لمشاعرها فى تلك اللحظة :

" ... أما جارى – تقصد رفيقها وحبيبها جياكومو / مينو – فانه على العكس من ذلك قد عاد بعد تدخله المقتضب إلى التزام الصمت فى ركنه المظلم . وعندئذ لشد ما أحسست بنفس منجذبة إليه وقد توترت أعصابى على صورة غريبة .. وإنى أرى الآن وأنا أعود بذاكرتى إلى تلك اللحظة أننى حينئذ وقعت أسيرة هواه أو على الأقل أخذت أربط بينه وبين جميع الأشياء التى كنت أحبها ولم أنلها قط حتى ذلك الوقت ..." / امرأة / جـ ٢ / صـ ١٥ .

وهكذا ؛ فإن حركة الذاكرة جعلت (أدريانا) تمزج بين الحاضر (أرى الآن) ، والماضى القصصى (وأنا أعود بذاكرتى إلـــى تلـــك اللحظة) ، بطريقة انســيابية ســاعدت الســارد المتوحــد مـــع ذات الشخصية المحورية ، أن يغدو أكثر حرية فى الانتقال من لحظة إلـــى أخرى ، ومن زمن لآخر ، ومن حدث إلى آخر ، ومن شخصية إلـــى أخرى ، دون عوائق تحول دون سرد تجربته الفنية .

والأمر ذاته ورد على لسان الشخصية الساردة (سيسل) فى رواية (مرحباً أيها الحزن) لساجان؛ حيث أخذت تستعيد وتسترجع حادث انتحار الزوج المستقبلية للأب (آن لارسون Anne Larsen):

" وإنى لأذكر بقية تلك الليلة كما أذكر كابوساً.

أذكر السيارة وهى تطوى الأرض بنا ، وأذكر كيف كان وجه أبى جامدا كأنما قد من صخر ، وأذكر باب المستشفى " / مرحبًا / جـــ ٢ / صـــ ١٣٩ .

(ب) الخيال الذهنى التصويرى ، ومناجاة النفس :

١- الخيال الذهنى التصويرى الشارح Metafictional :

يلجأ السارد بضمير الأنا – فى مواضع كثيرة من روايتـــى عبـــد القدوس – إلى مزج الوعى باللاوعى أو الواقع باللاواقع مـــن خـــلال استخدامه لحركة الخيال التصويرى الشارح داخل بنية السرد العـــام ، وهى وسيلة تساعد الشخصية المحورية الساردة على استبطان ذاتهـــا مباشرة ، وتقديم أبعادها النفسية أمام المسرود له والقارئ ؛ ومن ثم " ... تنقلب الحركة إلى شعور ، والفعل إلى عاطفة ، والضـــحك إلـــى

حزن ، والسخرية إلى تعاطف وألم ... "[١٥٢] ، وهو ما يكون له أكبر الأثر على القارئ ؛ حيث يدخل مباشرة إلى العالم الداخلى للشخصية ، ومن ثم يزداد تعاطفاً مع تجربتها الفنية .

وتتجسد حركة الخيال التصويرى داخل البنية السـردية لروايتـى عبد القدوس من خلال صيغ ؛ مثل " تخيلت ، خيل لى ، تصـورت ، أفكر ، ... إلخ " ، وقد ارتبطت حركة الخيال بوظائف عـدة داخـل البنية السردية :

فأحياناً ؛ تأتى حركة الخيال كوسيلة للتداعى والتذكر واسـترجاع ما مرت به الشخصية المحورية الساردة من أحداث وشخصيات ، كما ورد فى رواية " لا أنام"؛ إذ تسترجع " نادية لطفى " الأحـداث التـى مرت بها فى حياتها مستعينة فى ذلك بحركة الخيال التصويرى :

" ومرت أيام حياتى فى مخيلتى كأنها شريط سينمائى سريع ، وشاهدت الضحايا الذين صرعتهم .. الصبى الذى استدرجته حتى البيت ليضربه البواب .. وكوثر نفسها التى حطمت حبها لمدحت . حبها الأول العف .. ثم صديقتى مرفت التى وشيت بها إلى أهلها . ثم طنط صفية .. ثم عمى الذى قطعت ما بينه وبين أبى بوقيعة خسيسة .. والليالى التى حررت فيها نفسى من كل القيود وقضيتها بين أحضان مصطفى .. بل إنى رأيت عروستى التى حطمتها فى طفولتى كأنها ضحية من ضحاياى .. والخادم الذى طردته .. ودادا حليمة

---

[١٥٢] عبدالرحيم الكردى – الراوى والنص القصصى – دار النشر للجامعات – القاهرة – ط٢ – ١٩٩٦ – صـ ١٦٦.

التى صددت حبها لى وقسوت عليها .. و .. و .. وخيل إلى أن شيئاً فى نفسى يصرخ مرتاعاً كلما مرت بخيالى صورة إحدى ضحاياى .." / لا أنام / جـ ٢ / صـ ٤٦٤ .

فالسارد المشخص – هنا– يمنح القارئ فرصة للاطلاع على ملخص حياته ، الذى يشبه المونتاج السينمائى montage ، ووسيلته فى ذلك تقنية الخيال التصويرى الذى يشبه كاميرا السينما التى تعرض فيلماً سينمائيًا ، معتمداً – فى ذلك – على تقنية المونتاج الزمانى ؛ الذى يمثل أحد تقنيات تيار الوعى فى الرواية الحديثة .

وفى مواضع أخرى من السرد ؛ تأتى حركة الخيال التصويرى ، كوسيلة للبوح عن الأفكار المستقرة فى لاوعى الشخصية المحورية الساردة ؛ مما يجعل هذا التخيل يبدو وكأنه (حلم يقظة) عاكساً لطبيعة أحاسيس الشخصية الساردة ومشاعرها ، فـ " نادية لطفى " فى رواية " لا أنام "– مثلا – ترى ما يحدث داخل حجرة نوم أبيها وزوجه ، مستعينة فى ذلك بحركة الخيال التصويرى الذى منحها القدرة على تحقيق ما يصعب تحقيقه فى الواقع :

" لقد حدث ما هو أكثر شذوذاً.. فإن خيالى الذى يثيره هذا الهمس المنبعث من غرفة نوم أبى وزوجته ، بدأ يتطور حتى أصبح ينهك جسدى العف الطاهر .. وأصبحت أتصور نفسى كل مساء فى أحضان رجل .. هذا الرجل .. هو أبى !! ..

نعم .. كنت أتصور نفسى فى أحضان أبى .. ذراعاه حول جسدى ، وأنفاسه تصهر وجهى ، وأسمع منه نفس الهمسات التى

يهمس بها لزوجته.. وأهمس فى أذنه نفس الكلمات التى تهمس بهـا.. الكلمات التى لا تكاد تنطلق حتـى تضـيع فـى الهـواء كفقاعـات الصابون..

كنت أتألم .. وأنتشـى .. وأعاتـب .. وأرضـى .. وأصـد .. وأستجدى !.

وكنت أتعذب ..

كنت أعلم ما فى هذا الخيال من شذوذ..." / لا أنـام / جـ١ / صـ صـ ٨٣ ، ٨٤.

وتأتى حركة الخيال فى هيئة (حلم يقظة) ، على لسان الشخصية الساردة (أمينة سالم) فى رواية (أنف وثلاث عيون) :

" وارتديت قميصى ، ورقدت فـى فراشـى أحلـم .. وعينـاى مفتوحتان ..إنه قريب منى جداً .. أراه فـى عيادتـه .. فـى غرفـة المكتب .. وفى غرفة الكشف .. إنه يفكر فى .. لابد أن يفكر فى ... ثم أرى فى خيالى هذه الفتاة التى رأيتها فى غرفة الانتظـار ، وقـد دخلت غرفة الكشف .. أراها وهى تخلع ملابسها كما خلعتها .. وترقد على الأريكة الطويلة .. وأصابعه تصطدم بصدرها .. وقلبى يتلوى .. ولكن .. لا .. هذه الفتاة شىء آخر .. وأصدق بسرعة أنها شىء آخـر..." / أنـف / جـ١ / صـ ٤٩ .

فحركة الخيال التصويرى المستعينة بالرؤية البصـرية Optical Sight – فى شكل حلم يقظة – قد أضفت على السارد الذاتى لونـاً من هيئة السـارد العلـيم بكـل شـىء Omniscient Narrator ؛ إذ

استطاعت الشخصية الساردة (أمينة سالم) – عبر الخيـال والرؤيـة البصرية – أن ترى هيئة الفتاة التى كانت منتظرة فى غرفة الانتظار، وهى تخلع ملابسها داخل غرفة الكشف، وترى الدكتور هاشم ، وهو يجرى عليها الكشف الطبى ، وبذلك يمكن القول إن السـارد بضـمير الأنا حينما يسبر أغوار نفسه ، أو يعرف ما هو داخل المكان – كمـا هو واضح فى النموذج السابق – يمثل صورة غير مباشـرة للسـارد العليم بكل شىء .

وأحياناً ما يخلق السارد بضمير الأنا نوعاً مـن السـرد المتعـدد المستويات ؛ إذ يمزج الوعى باللاوعى ، أو الواقـع بـاللاواقع ، أو الحقيقة بالوهم ؛ من خلال ورود " صيغة الحلم " فى مستوى السـرد العام ، ثم يطمس الحدود بين الحلم واليقظة؛ مثلما نرى فـى روايـة (أنف وثلاث عيون) على لسان الشخصية الساردة (أمينة سالم) :

" ما كدت أغمض عينى حتى نمت .. وبطنى المنتفخ راقد أمامى، وعين خالتى تلسعنى فى ظهرى ..

وحلمت حلما عجيبا .. حلمت أنى أجـرى فـى طريـق مظلـم مخيف.. أحمل بطنى الثقيل .. وشبح هائل يجرى خلفى .. لم أستطع أن أتبين وجه الشبح تماما.. كنت أحيانا أرى فيه ملامـح زوجـى .. وأحيانا أرى فيه ملامح زوج أمى .. وكنت وأنا أجـرى أحـاول أن أصرخ منادية هاشم .. هاشم .. هاشم .. ولكن صوتى محبوس .. لا أستطيع أن أصرخ .. أفتح فمى ولا يخرج منى صـوت .. وظللـت أجرى .. وأجرى .. وخطواتى ثقيلة .. والرعب يملؤنى ثـم لمحـت

أنوارا كثيرة .. مضيئة فى نهاية الطريق .. كأنهـا حفلـة زفـاف .. ورأيت هاشم جالسا على مقعد كبير.. مرتد حلة سموكنج .. وحولـه باقات الورد .. كأنه فى الكوشة .. ونظرت إلى المقعد الذى بجانبه .. المخصص للعروسة .. فلم أجد عليه أحدا .. لـيس بجانـب هاشـم عروسة .. وجريت أكثر لأجلس فى مقعد العروسة .. ولكـن الشـبح لحق بى ، وأمسك بطرف ثوبى .. وأخذ يشدنى .. يشدنى بقسـوة .. وأنا أصرخ .. هاشم .. هاشم .. ولكن هاشم لا يسمعنى .. ويتلفـت حواليه فى انتظار عروسته .. ولا يرانى ..انى أخاف أن تسبقنى اليه عروسة أخرى .. والشبح يشدنى .. والرعب يملؤنى.. لقـد أمسـك الشبح بكتفى .. يهزنى ... " / أنف / جـ ١ / صـ ١٤٣ .

فهذا الانتقال للسارد من الوعى إلى اللاوعى ، يكشف لنا ما يدور فى لاوعى أمينة سالم ؛ ومن ثم نعلم دوافع هذا الحلم ، المتمثلة فـى حب أمينة الشديد لهاشم وتعلقها به ، وأملها فى الزواج منه ، وكرهها لزوجها عبد السلام ، وزوج أمها الذى تعتقد أنه يقيد حريتها .

وكما هو الشأن فى روايتى عبد القدوس ، نجد السارد المشـخص فى روايتى مورافيا ، وفرانسواز ؛ يلجأ إلى وسيلة الخيـال الـذهنى التصويرى ، للتعبير عـن الأفكـار الداخليـة للشخصـية السـاردة ومشاعرها ؛ وهو ما نلحظه داخل البنية السردية العامة مـن خـلال صيغ مثل " أتخيل ، تخيلت ، تصورت ، أفكر ،... إلـخ " ؛ وهـى الصيغ نفسها التى استخدمت فى روايتى عبد القدوس .

فعادة ما تأتى حركـة الخيـال التصـويرى ممتزجـة بالتـذكر

والاسترجاع – كما هو الأمر عند إحسان – ففى رواية " مرحباً أيهـا الحزن " لفرانسواز ساجان ؛ تسترجع " سيسيل " / الشخصية الساردة ذكرياتها مع حبيبها " سيريل " ، مستعينة فى ذلك بحركة الخيال :

" وفى اليوم التالى ، تناولت كتابا لبرجسون ، وحاولت عبثـا أن أفهم كلمة واحدة مما قرأت ، وفجأة ، ثار فى نفسـى شـىء يشـبه العاصفة ، فارتميت فوق الفراش ، وفكرت فى سيريل ، وتخيلته واقفاً ينتظرنى عند الشاطئ ، والقارب يتأرجح على مقربة منه ، وتـذكرت طعم قبلاته ..." / مرحبًا / جـ١ / صـ ٥٨ .

وأحياناً تأتى حركة الخيال فى شكل سينما ذهنية – كما هو الحال فى روايتى عبد القدوس – وهو ما يجعل الشخصية الساردة تتجلى فى هيئة السارد العالم بكل شـىء Omniscient Narrator ؛ فأدريانـا ، الشخصية المحورية فى رواية (امرأة من روما) لمورافيا ؛ تتخيل ما حدث فى منزلها بين السفاح سونزونيو Sonzogno وبين الشـرطيين بعد خروجها :

" وبينما كنت لا أزال أفكر فى سونزونيو بدأت أتخيل ما حدث فى المنزل بعد خروجى . فتخيلت سونزونيو جالسا فى انتظار عودتى إلى أن نفد صبره فارتدى ملابسه ثم تخيلت دخول الشرطيين عليه وشهره مسدسه ثم إطلاقه أياه دون إنذار وفراره . وقد بعثت فى نفسى تلك الصورة الخيالية لما حدث إحساسا غامضا باللذة التى لا تعرف الشبع كذلك الإحساس الذى راودنى عندما استعدت فى ذهنى جريمة سونزونيو. لم أفتأ أستعرض فى ذهنى مشهد إطلاق النار متريثة فى

شغف لأتأمل جميع التفاصيل ولا شك أننى فى اثناء الصراع بين سونزونيو ورجال الشرطة كنت منحازة قلبا وقالبا إلى جانب سونزونيو. فأخذت أرتجف من الفرح عندما رأيت الشرطى الجريح يسقط على الأرض وتنفست الصعداء عندما هرب سونزونيو ثم تابعته فى قلق وهو يهبط الدرج . ولم أسترد هدوئى إلا بعد أن رأيته يختفى فى ظلام الشارع الرئيسى البعيد .. وأخيرا سئمت ذلك النوع من السينما الذهنية فأطفات الضوء " / امرأة / جـ ٢ / صـ ١٨٦ .

فحركة الخيال التصويرى جعلت الشخصية الساردة (آدريانا) تستعرض ما حدث فى منزلها بعد خروجها ، وكأننا أمام فيلم سينمائى بوليسى ؛ يُعْرض على شاشة العرض المتمثلة فى خيال آدريانا ؛ وهو ما يوضح مدى تأثر الرواية الحديثة بالتقنيات الحديثة لفن السينما .

وقد يتخذ السارد بضمير الأنا ، من حركة الخيال التصويرى تقنية لإعادة سرد أحداث ، رويت قبل ذلك على لسان أحد شخصياته الروائية ، وهو ما يعرف بالرؤية المجسمة vision stereoscepique عند " تودوروف "، وهى تماثل " المحكى ذا التبئير الداخلى المتعدد " عند " جنيت " ، وهى متفرعة من الرؤية (مع) أو المصاحبة vision with عند " جان بويون " ؛ وفيها يُرْوَى الحدث الواحد أكثر من مرة على لسان شخصيات روائية متعددة داخل الإطار السَّردى ، وهو ما نجده فى رواية " امرأة من روما " لمورافيا ، ولم يوجد فى روايتى إحسان عبد القدوس؛ حيث أخذت الشخصية الساردة " آدريانا " تسرد

– مرة أخرى – جريمة قتل السفاح " سونزونيو" للصائغ ، والتى قد رواها " سونزونيو " نفسه – قبل ذلك – من خلال حواره مع .. آدريانا " / انظر امرأة / جـ ٢ / صـ ٦٨ ، ٧٣ .

٢- مناجاة النفس :

يستعين السارد المشخص فى روايتى عبد القدوس ؛ بتقنية مناجاة النفس ، التى تمثل تقنية من تقنيات تيار الوعى Stream of Consciousness فى الرواية الحديثة ، وتعرف هذه التقنية – على ما يرى روبرت همفرى – Ropert Humphrey بأنها "... تكنيك تقديم المحتوى الذهنى ، والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ..." [١٥٣] وهو ما يفصح عن مشاعر وأفكار هذه الشخصية أمام المسرود له والقارئ ؛ من خلال حديث الشخصية المحورية مع ذاتها ، بصوت غير مسموع ، أو بصوت مسموع بالقرب منها ، مستعينة – فى ذلك – بضمير الـ " أنا " أو الـ " هو " أو الـ " أنت"، أو بالانتقال بين الضمائر كلها عندما تمتزج تقنية مناجاة النفس بالمنولوج الداخلى interior monologue فى أماكن متفرقة داخل بنية السرد .

وتتجسد هذه التقنية فى روايتى عبد القدوس من خلال صيغ سردية مثل "ساءلت نفسى ، أسائل نفسى ، كنت أقول لنفسى ، وقلت لنفسى ، أسأل نفسى ، وكنت دائما أتساءل ، قلته لنفسى ،... إلخ " . وهو ما يتضح فى رواية " لا أنام " لإحسان – على سبيل المثال –

---

[١٥٣] روبرت همفرى – السابق– صـ ٥٨ .

حيث تناجى " نادية لطفى " نفسها محاولـة أن تعـرف الـدافع وراء إيذائها لزوج أبيها " طنط صافى " :

" وأخذت أسائل نفسى : " هل صحيح أنى انتقمت من طنط صفية بدافع الغيرة على مصطفى " ؟!

ولم أجد جوابًا :

وخيل إلى أنى أكذب على نفسى لو حاولت أن أقنعها بأنها فعلـت كل ذلك من أجل مصطفى ..

لماذا لا يكون أبى ؟!

نعم .. لماذا لا يكون الدافع الحقيقى هو حبى لأبى وغيرتى عليه، أبى الذى كان كله لى ، ثم استولت عليه امرأة أخرى ؟!

انى أحب أبى..

ولكن ، هل أحبه إلى حد الجريمة ؟

وهل الحب يدفع للجريمة ؟!

ولم أجد جوابًا أيضًا.." / لا أنام / جـ ٢ / صـ ٣٠٨ ، ٣٠٩.

وجدير بالذكر أن نجد السارد – هنا – ينتقل بنا من الوعى إلـى اللاوعى ؛ متجاوزًا – فى ذلك – حواجز الزمن المنطقى ، إلـى مـا يعرف بالزمن الفنى الداخلى، من خلال أسلوب مباشـر حـر يمـنح الشخصية الساردة قدرة على البـوح عمـا بـداخلها مـن مشـاعر وأحاسيس، ومن ثم يقوم السارد بوظيفته التعبيرية The Function of Communication – على ما يرى جيرار جنيت – ، والتى تتطـابق مع الوظيفة الانفعاليـة The Emotional Function عنـد " رومـان

جاكوبسن "، أو ما يعرف بالتحفيز السيكولوجى The Psychological Motivation عند " توماشفسكى ". وهو ما يكثر - بشكل واضــح - فى السرد النفسى Psychonarration .

وفى مواضع أخرى ، تأتى مناجاة الــنفس مختلطــة بــالمنولوج الداخلى ، أو المنولوج المسرد الــذاتى self-narrated monologue ، وهو ما يسمح للسارد بضمير الــ " أنا " بالانفتاح على الضمائر كلها (أنا ، هو ، أنت) ، وهو ما نلحظه فى رواية " أنف وثلاث عيون "؛ حيث تستبطن " أمينة سالم " ذاتها مستعينة فى ذلك بتقنيــة المناجــاة الممتزجة بالمنولوج الداخلى :

" إنى أفكر فى الطلاق ..

لا أستطيع أن أكف عن التفكير فيه .. وكلما اصــطدم تفكيــرى بعقبة ، بررتها لنفسى ..

كنت أقول لنفسى .. كيف أطلب الطلاق ، وأنا حامــل .. فتــرد نفسى قائلة .. هذا أفضل بدل أن يولد الطفل ليعيش مع أم خائنة وأب مخدوع .. إنك تطلبين الطلاق من أجل طفلك .

وكنت أقول لنفسى .. الأفضل أن أنتظر إلى أن يولــد الطفــل .. فترد نفسى قائلة .. أبدا .. الآن أفضل .. حتى لا يقيدك الطفــل فــى مسعى الطلاق .." / أنف / جــ ١ / صــ ١٠٦ .

وهكذا ؛ تنتقل الشخصية الساردة (أمينة سالم) فى حوارها الداخلى مع نفسها بين أكثر من ضمير (أنا ، هو ، أنت) ، (أفكر ، يولد الطفل ، أقول لنفسى) ، على نحو يسمح به أسلوب السرد الذاتى،

والرؤية الداخلية فى رواية تيار الوعى الحديثة .

وقد اتخذت الشخصية الساردة عند " مورافيا وساجان " ، تقنية مناجاة النفس – كما هو الحال عند إحسان – وسيلة لسبر أغوار ذاتها مباشرة أمام القارئ ؛ على نحو يتجلى فى أماكن متفرقة من بنية السرد فى شكل هذه الصيغ " فكنت أحدث نفسى قائلة ، وكان يجول بخاطرى ، وكنت أسائل نفسى ، وحدثت نفسى ، أهمس بها لنفسى ، قلت لنفسى ، وساءلت نفسى ،... إلخ ".

فأدريانا، الشخصية الساردة فى " امرأة من روما " لمورافيا ، تتعجب من حياتها المنحرفة ، فهى تريد أن تتخلص من ممارستها للبغاء ، وهو ما يتجلى من خلال مناجاة الشخصية لذاتها :

" وكان لا يفتأ يغشانى فى لحظة معينة شعور عميق بالحيرة ... فيبدو لى فجأة أننى أرى حياتى بأسرها فى وضوح بارد قاس وكذلك نفسى كلها من جميع الجوانب .. فكنت أحدث نفسى قائلة – " كثيرا ما أعود إلى المنزل وفى رفقتى رجل .. فنتصارع على هذا الفراش متعانقين .. ثم يعطينى قصاصة من الورق مطبوعة ملونة. وفى اليوم التالى استبدل بهذه القصاصة الطعام والملابس وغيرهما من السلع "... فتصورت لى مهنتى فى صورة سلسلة من الحركات التى لا معنى لها... وكان يجول بخاطرى كيف أننى خرجت من ليل لا نهائى ولن ألبث أن ألج ليلا نهائيا آخر ..." / امرأة / جـ ١ / صـ ١٦٧ ، ١٦٨ .

وجدير بالملاحظة فى هذه المناجاة ، أن نجد الذات الساردة منفتحة على الضمائر المختلفة (أنا – هو – أنت) ؛ داخل بنية

المناجاة الممتزجة بالخيال التصويرى داخل بنية السرد ، وهو ما يلائم طبيعة السارد الذاتى بضمير الـ " أنا".

وتأتى تقنية مناجاة النفس مرتبطة بمعنى المفارقة ، فى رواية " مرحبًا أيها الحزن" لساجان ؛ إذ تتخذ " سيسيل Cecile " من المناجاة وسيلة للكشف عن الفرق بين طبيعتها وطبيعة " آن لارسن " زوج الأب المستقبلية :

" قلت لنفسى : إنها امرأة جامدة العاطفة ، ونحن قوم تفيض قلوبنا دفئا وحرارة ، وهى مستبدة برأيها ، ونحن قوم متساهلون متواكلون ، إنها شديدة التحفظ ونحن مرحون ..." / مرحبًا / جـ ٢ / صـ ٦٣ .

وقد أدت هذه المناجاة – هنا – إلى انفتاح السارد بضمير الـ "أنا" على باقى الضمائر السردية (هى / أنت) ، وهو ما يشبه ظاهرة الالتفات عند البلاغيين العرب .

جـ – الحواس Senses :

من الحواس التى يعتمد عليها السارد بضمير الـ " أنا " – كتقنية سردية لتداعى الذكريات على ما يرى روبرت همفرى – حاستا السمع والبصر ؛ حيث يكتفى السارد بنقل المسموع فى حدود ما يسمح به السمع ، ويرى المرئى فى حدود ما يسمح به النظر[١٥٤] ، وهو فى هذا يبدو فى هيئة السارد الشاهد ؛ مثلما ورد فى رواية " لا أنام " على لسان " نادية لطفى " الشخصية المحورية الساردة :

---

(١٥٤) راجع يمنى العيد – تقنيات السرد الروائى – صـ ١٠٠.

"وسمعت أقدام أبى وزوجته وهما متجهان إلى غرفتهما ..

وسمعت أبى يضحك ضحكة خفيفة .

وسمعت ضحكتهما تختلط بضحكته كأنها قطع السكر تذوب فـــى فنجان الشاى الساخن ..

ثم سمعتهما يغلقان الباب وراءهما .

ولم اعد اسمع شيئًا.." / لا أنام / جـــ ١ / صـــ ٦٨ .

على أن أذن الشخصية الساردة (نادية لطفى) ، لم تســتطع أن تسمع ما بداخل حجرة نوم أبيها وزوجه صفية ؛ لأن أذنها أذن ســـارد ذاتى محدود العلم limited .

والتقنية ذاتها تتجلى فى روايتى " مورافيا وساجان " ، ففى رواية " امرأة من روما " لمورافيا – كما هو الحال عند إحســـان – نجــد " آدريانا " تستعين بحاستى السمع والبصر المحدودتى العلم فى رصد ما تراه من نافذتها من زينة وما تسمعه من موسيقى :

" وكنت أمد بصرى من خلال نافذتى فى نظرة جانبية أرى حبال الزينة التى تتدلى منها المصابيح الملونة وسطوح الأكشـــاك المختلفـــة المزينة ... وكانت أنغام الموسيقى التى طالما سهدت الليل أصغى إليها تبلغ سمعى فى وضوح تام ..." / امراة / جـــ ١ / صـــ ١٤ .

وهو ما يجعل المسرود له والقارئ لا يرى إلا مـــا تـــراه هـــذه الشخصية ، ولا يسمع إلا ما تسمعه بأذنها المحدودة السمع .

(٣) السارد بضمير الـ " أنا " مجرد شاهد I as witness :

وهى تقنية سردية متفرعة عن الرؤية من الخارج vision from behind عند " جان بويون Jean pouillon " ؛ وفيها يأتى السارد ذا رؤية ظاهرية ؛ فهو لا يعدو أن يكون عين كاميرا Camera eye ؛ وهى " تقنية تُنقل – من خلالها – المواقف والأحداث التى من المفترض أن تحدث فى التو just happen حيال قاضٍ / سارد محايد a neutral recorder يضطلع بإرسالها "[١٥٥] ، معتمدًا فى ذلك على حاستى السمع والبصر حتى يرصد المظهر الخارجى للشخصيات وسلوكياتها ، دون أن يجول بأعماق هذه الشخصيات ؛ فهو سارد "... حاضر لكنه لا يتدخل ، لا يحلل ، إنه يروى من خارج ، على مسافة بينة وبين ما ، أو من ، يروى عنه ..."[١٥٦] ؛ لأنه لا يعدو أن يكون تقنية آلية ، وظيفتها تسجيل ما يراه ، وما يسمعه فى حدود ما تراه عينه ، وما تسمعه أذنه ؛ حيث إنه غير مشارك فى الحدث ؛ بل هو مجرد شاهد له فقط .

وتتجلى هذه التقنية فى روايتى عبد القدوس ؛ من خلال فعلى السرد والوصف ؛ فـ " نادية لطفى " فى " لا أنام " – على سبيل المثال – ترصد لنا موقف ضرب الفتى الذى كان يتبعها ، وهى فى سن الثانية عشرة من قِبل البوابين، معتمدة فى ذلك على حاسة البصر؛

---

[١٥٥] - Gerald prince – A Dictionary of Narratology – p.11.

[١٥٦] يمنى العيد – السابق – صـ ١٠٠ . وراجع فى هذا الصدد : إنريكى أندرسون إمبرت – القصة القصيرة – صـ صـ ٧٩ ، ٨٠ .

فهى مشاهدة للحدث غير مشاركة فيه :

" وعاد الفتى ينظر إلى كالمصعوق ..

وهب عم عثمان البواب على صوت صراخى وهرع إلى جانبى... ثم نظر إلى الفتى المصعوق وقدر الموقف حسب عقليته ، فمد يده ولكم الفتى فى صدره لكمة قوية ، وهو يصيح :

– ياللا انجر من هنا ..

ولم يهن على الفتى أن يضربه البواب .. خصوصًا أمامى – فرد له لكمته .. فاذا بعم عثمان يصرخ صراخًا رفيعا كأنه العويل، وإذا بكل بوابى وخدم المنازل المجاورة يتجمعون وينهالون جميعًا على الفتى ضربًا وصفعا حتى وقع على الأرض .. ثم قام وأخذ يعدو بعيدًا بكل قواه ..

ووقفت أنا عند الباب أشاهد كل ذلك .." / لا أنام / جـ ١ / صـ ١٦ .

على أن السارد / نادية لطفى لا يعدو أن يكون مشاهدًا – فقط – لما يحدث أمامه ، غير مشارك فى الحدث ؛ فهو بمثابة المخرج السينمائى الذى يقف خلف الكاميرا ، وهو ما يبرز مدى تأثر الرواية الحديثة بإنجازات الفنون البصرية ولا سيما فن التصوير السينمائى ، أو العمل السينمائى بشكل عام .

والتقنية ذاتها تتجلى فى روايتى " مورافيا وساجان " ؛ فالشخصية الساردة (سيسيل) فى " مرحبًا أيها الحزن " لساجان – على سبيل المثال – ترصد من بعيد مشهد والدها وهو يقبّل عشيقته (إيلزا)، وأثر هذا المشهد على ملامح وجه (آن لارسن) :

" لقد بدا لى منظره وهو يقبل إيلزا تحت أشجار الصنوبر كمشهد مسرحى لا يمكن أن يمت إلى الواقع بصلة ..

لم أستطع أن أتخيل هذا المنظر ، فقد كان الشىء الوحيد الذى علق بذهنى من حوادث ذلك اليوم هو آخر لمحة من وجه آن ، ونظرتها التى تعبر عن الأسى والشعور بالخيانة " / مرحبًا / جـ ٢ / صـ ١٣٦ .

فالشخصية الساردة (سيسيل) تتجلى كالمخرج السينمائى الذى ينقل كاميرته من مشهد تقبيل الأب لإيلزا ، إلى مشهد انعكاس هذه القبلة على (آن لارسن) ، كل هذا والسارد مجرد مراقب Observer للأحداث ؛ غير مشارك فيها .

وفى مواضع أخرى من روايتى عبد القدوس ، تأتى تقنية السارد الشاهد من خلال فعل الوصف Description ؛ حيث يعتمد السارد / الشخصية المحورية على حاسة البصر فى الوصف الخارجى لذاته ، بالإضافة إلى وصفه الخارجى لشخصياته الروائية الأخرى ؛ فمن ذلك؛ مثلًا ، وصف " أمينة سالم " لجمال المظهر الخارجى لجسدها ، فى رواية " أنف وثلاث عيون " :

" وكنت حلوة .. جميلة .. شعرى فى لون البندق .. طويل.. يصل إلى كتفى .. وعيناى واسعتان .. عسليتان ... وفمى صغير .. شفتاى مكتنزتان .. شفتى السفلى أكثر امتلاء من العليا .. ولى سنة أمامية نصفها مكسور .. دمها خفيف .. عندما تنكشف عنها شفتاى يخيل إليك أنى أبتسم ، ولا تملك إلا أن ترد ابتسامتى .. وبشرتى

بيضاء .. فى لون اللبن الحليب .. وقوامى .. يجنن .. إننى طويلة .. لست طويلة جدا .. فقط ١٧٠ سنتى .. وساقاى رائعتـــان .. كأنهمـــا قالبان من نور .. إنى أحب ساقى .. أحبهما لدرجة أنى – وأنـــا فـــى السادسة عشرة .. علقت فى ساقى اليمنى سلسلة ذهبية رفيعة تتـــدلى منها خرزة زرقاء .. ومنذ كنت فى السادسة عشرة وأنا ألبس حـــذاء بكعب عال.. سبعة سنتى .. إن الكعب العالى يظهر جمال الساقين .. ونهداى كزهرتين من زهور عباد الشمس ، معلقتان فوق صـــدرى .. وخصرى نحيل .. لا يزيد عن ٥٥ سنتى .. ولى " حسنة " فى لـــون الشيكولاته فوق كتفى .. و " حسنة " أخرى .. لن أقول أين..وكنـــت مفتونة بجسدى..." / أنف / جـــ١ / صـــ صـــ ٨ ، ٩ .

فعين كاميرا الشخصية الساردة تنتقل بنا فى دقة تصويرية – مـــن خلال فعل الوصف الممتزج بالسرد – من أعلى جسدها إلى أســـفله ؛ حيث تتحرك بنا كاميرا السارد – من خلال رؤيـــة ظاهريـــة – مـــن وصف الوجه ، ولون البشرة إلى وصف الخصر ، مرورًا بلون بشرة الجسد وطوله ، وطول الساقين ، وحجم النهدين .

ورغم أن هذا الوصف يمثل رؤية خارجية محدودة للسارد ، فإنه وصف " يفسر الحالات والدوافع النفسية ، ويمهد للتطورات ، ويبـــرر الأحداث. وهذا هو أقوى مظهر للموضوعية فى القصة .."[١٥٧] على ما يرى " غنيمى هلال " ؛ فهو وصف يجعلنا نتعرف علـــى الطبيعـــة

---

[١٥٧] محمد غنيمى هلال – النقد الأدبي الحديث – دار نهضة مصر – الفجالة – القاهرة – ١٩٧٩ – صـــ ٥٢٥ .

النفسية لأمينة سالم ، وسبب احترافها للبغاء .

على أن هذه التقنية ، تجلت فى رواية " امرأة من روما " لمورافيا، حيث أخذت " آدريانا " تصف ذاتها وصفًا خارجيًّا – كما هو الحال فى أنف وثلاث عيون عند إحسان – يقوم على الرصد الخارجى لمفاتن جسدها أمام القارئ ؛ وهو وصف له بعد نفسى ؛ يشى بدافع الانحراف فى شخصية آدريانا :

" كنت وأنا فى السادسة عشرة من عمرى قطعة من الجمال الحق – فقد ضاق وجهى البيضاوى عند الصدغين وازداد عرضه أسفلهما بقليل . واتسعت عيناى الرقيقتان المستطيلتان . كما صنع أنفى خطا مستقيما مع جبهتى . أما فمى فكان واسعا ذا شفتين جميلتين حمراوين ممتلئتين – وكنت عندما أضحك أكشف عن ثغر نضيد ناصع البياض. وقد اعتادت أمى أن تشبهنى بمريم العذراء .

...

أما اليوم فيجب أن أعترف بأن أمى كانت على حق . فقد استقامت ساقاى القويتان وتقوس ردفاى واستطال ظهرى وضمر خصرى وعرض منكباى . كما برز بطنى قليلاً وهكذا كان دومًا . أما سرتى فلشد ما عمق تجويفها فى بدنى حتى كادت تختفى . ولكن أمى كانت تزعم أن هذا مزيد من الجمال لان بطن المرأة فى نظرها ينبغى أن يكون بارزا إلى حد ما لا مستويا كما هو سائد الآن . كذلك استوى صدرى ناهدا ممتلئا، ولكن فى قوة ولدونة حتى إنه لم تكن بى حاجة إلى ارتداء مشد للصدر . وكانت أمى كلما شكوت إليها من أن

صدرى أكبر حجما مما ينبغى ترد بأنه جميل حقا وبأن صدور النساء منعدمة فى هذه الأيام . وكنت عندما أتجرد من ملابسى أبدو طويلـــة القامة فى تناسب جميل أشبه بالتمثال . هكذا قالوا لى فيما بعد . أمـــا وأنا فى كامل هندامى فكنت أبدو فتاة صغيرة جميلة ولا يخطر ببـــال أحد أنى على هذه الصورة فى تكوينى الجسمانى ..." / امرأة / جـــ ١ / صـــ ٨ .

وكما هو واضح ؛ فإن وصف " آدريانا " لذاتها ؛ يشـــى بجمـــال جسدها ، الذى أصبح سببًا رئيسيًا – كما هو الحال عند " أمينة سالم " عند إحسان – فى توجيه الأم لابنتها نحو احتراف البغاء ؛ وهـــو مـــا يبرز مدى ما فى نفسية الأم من اســـتعداد لتوجيـــه " آدريانـــا " إلـــى التكسب بجسدها ؛ وعلى هذا " يبدو جليا أن الوصف لا يصلح فقـــط لعرض الواقع للعيان . فهو لا يصور العالم المرئى بقدر مـــا يعـــرّف بالفضاء الداخلى ..."[١٥٨] للشخصية المحورية الساردة ، وللشخصيات الروائية المصاحبة لهذا السارد .

ونجد وصف الشخصية المحورية فى رواية " مرحبًا أيها الحزن " لساجان ؛ ولكنه يأتى فى هذه المرة داخل المشاهد الحواريـــة ؛ مـــن خلال الشخصيات المصاحبة للشخصية المحورية ؛ مثلما وصفت " آن لارسن " " سيسيل " من خلال الحوار معها :

"... وفجأة قالت آن بصوت أيقظنى من تأملاتى :

ألا تأكلين شيئا يا سيسيل ؟

---

[١٥٨] برنار فاليط – النص الروائى – صـــ ٤٢ .

– لا أحب أن أتناول فى الصباح سوى بعض الشراب .

– يجب أن يزيد وزنك ستة أرطال على الأقل لكى يبدو حجمــك مقبولا.. انك غائرة الصدغين بارزة الضلوع ..

عودى إلى البيت ، وتناولى بعض الخبز والزبد " / مرحبًا / جــ ١ / صـــ ٢٢ ، وانظر أمثلة أخرى جــ ١ / صـــ ٩ ، و جـــــ ٢ / صـــ ٦٥ .

ولم تقف عين كاميرا السارد – فى الروايــات المدروســة – علـــى وصف ذاته فقط ؛ بل تعدى ذلك إلـــى وصـــفه للشخصـــيات الروائيـــة المصاحبة له، وهو وصف – كما يتجلى فى أماكن متفرقة من الســـرد – خارجى ، يعتمد على حاسة البصر ؛ فــ " نادية لطفى " فـــى " لا أنـــام " لإحسان – على سبيل المثال – تصف لنا " سمير " عشـــيق زوج أبيهـــا " كوثر " ؛ عندما ظهر أمامها فجأة ؛ وهو وصف ممتزج بفعل السرد :

" وقبل أن يعود الجرسون بكوبى العصير ، انتصب أمامنا فجـــأة شاب .. كأن الأرض قد انشقت ولفظته من جوفها ثم عادت وانطبقت بعد أن استراحت منه .. لم أدر من أين جاء ، ولا أية ريح قذفت بـــه إلينا ، إنما وجدته أمامنا منتصبا كلوح الخشب !

شاب ، كل خط فيه مرسوم بالبرجل والمسطرة ، كأن الذى صنع حلته مهندس لا ترزى ... وكأنه صنعها من حجر لا مـــن قمـــاش.. وكأن الذى لف رباط عنقه كان يحاول ان يخنقه .. وكأن الذى حلـــق ذقنه نحات لا حلاق، فترك وجهه لامعًا فيه بياض كثير كأنه " الجير". عيناه منتفختان كأنه جمع تحت جفونهما ليالى عمره.. وشفتاه غليظتان

منفرتان ترتسم فوقهما الشراهة والجوع .. وشعره أسود لامع طويل كل شعرة قد التصقت بالأخرى بالبريانتين ، حتى يبدو كأنه شعر مستعار .. وحركاته كلها مسرحية كأنه يستعرض في كل حركة عضلاته وأناقته وخفة دمه !! " / لا أنام / جـ ٢ / صـ ٤٢٩ .

على أن السارد فى هذا الوصف ؛ رغم أنه يصف " سمير" وصفًا خارجيًا ؛ غير أنه يريد أن يجسد أمام القارئ طبيعة هذه الشخصية المصاحبة ، وقد ساعده فى ذلك استخدامه لأداتى التشبيه (الكاف ، وكأن) اللتين كثفتا من تجسيد المظهر الخارجى لسمير أمام أعيننا ؛ مما جعل القارئ يشعر بالنفور من مظهره ، ومن ثم من شخصيته ، وهو ما تريده الشخصية المحورية الساردة .

وقد تجلت هذه التقنية عند كل من " مورافيا وساجان " ؛ ومن هذا وصف (آدريانا) فى (امرأة من روما) – لمورافيا – لمظهر ذلك الشاب الذى صاحبها إلى بيتها لممارسة الجنس :

" وعندئذ اتكأ جارى إلى الامام تجاه المقعد الامامى فرأيت وجهه. كان أسمر اللون تجلل جبهته العالية خصلة من الشعر وكان ذا عينين نجلاوين سوداوين بارزتين وأنف مستقيم واضح المعالم وشفتين مقوستين وذقن قبيح مرتد إلى الداخل. ولشد ما كان نحيفا حتى إن حرقوته ظهرت فوق ياقته..." / امرأة / جـ٢/ صـ١٣.

(٤) السارد يصاحب الشخصيات :

كان لسيطرة صوت الشخصية المحورية a central character ، من خلال صيغة السرد الذاتى ، أثره الواضح فى التعرف على بقية

الأصوات الروائية الأخرى ، داخل بنية السرد لروايتـــى إحســـان عبـــد القدوس ؛ إذ أخذت الشخصية المحورية الساردة – مـــن خـــلال ســـردها الذاتى لتجربتها الفنية – تروى عن الشخصيات الروائية التى مـــرت بهـــا وعاشت معها ، وصاحبتها طوال مواقف وأحداث الرواية ؛ فهى لم تعـــط للأصوات الأخرى فرصة للظهور إلا من خلالهـــا ؛ لأنهـــا تلعـــب دور الوسيط The mediator بين هذه الأصوات وبين القـــارئ ؛ الـــذى لـــم يستطع أن يعلم أية معلومات عن الشخصيات الأخرى إلا من خلال هـــذه الشخصية المحورية ؛ لأنها تمتلك قدرة التحرك بحرية بـــين الأصـــوات المصاحبة لها من خلال انفتاح صيغة السرد بضمير الــ " أنـــا " ؛ علـــى الضمائر الأخرى ولا سيما ضمير الغائب (هو / هى / هم) .

ومن ذلك ؛ ما علمه القارئ من معلومات عن شخصية " كوثر "؛ من خلال صوت " نادية لطفـــى " الشخصـــية المحوريـــة الســـاردة والمهيمنة على بنية السرد فى رواية " لا أنام " :

" ...

إلى أن قابلت صديقتى كوثر ..

إنى لازلت أذكرها كما تركتها عندما كانت زميلة لى فى مدرسة " مدام أورلى " بالمعادى .. كانت تكبرنى .. وكانت سمراء رقيقة طيبة، تمشى كأنها تسبح فى الفضاء ، وتتكلم كأنها تترنم بنغم جميل وتبتسم كأنها تشرق ، وتسدل شعرها الأسود الطويل خلف ظهرها كأنها ملاك يحتمى بالليل من النهار ..

وكانت أيامها تحب مدحت ، حبًا راقيًا عفًا ، وكان يمكن أن ينتهـــى

حبهما إلى زواج ، لولا أن تدخلت بينهما وسلطت عليهما خططى السوداء الشريرة حتى فرقت بينهما ..' / لا أنام / جـ ٢ / صـ ٣٧١ .

فهذه الطبيعة الجميلة لـ " كوثر " ، لم نكن نعرفها إلا من خلال " نادية لطفى " الشخصية المحورية ؛ التى تغدو " ..." مركزية " لـيس لأنها ترى فى المركز، ولكن فقط لأننا من خلالها نرى الشخصـيات الأخرى ، و" مع " ـها نعيش الأحداث المروية "[159].

وجدير بالذكر أن نجد " أمينة سالم" فى رواية " أنف وثلاث عيون " لإحسان؛ تروى لنا عن الطبيعة السلبية لأمها :

" وقفت منى أمى – مرة ثانية – موقفًا سلبيا .. انقادت لى .. لـم تحاول أن تعدل حياتى .. لم تحاول أن ترسم لى مبادئ أتعلق بهـا .. وقبلت الوضع .. بل إنى أصبحت أعطيها النقود التى أخذها من هاشم لتحفظها عندها .. أصبحت بنكًا لى ، وبينى وبينها حسـاب جـار .. وكانت أمى تفرح بهذه النقود ، أكثر من فرحتى .. ربما ورثت حبـى للنقود عنها .. بل إنها اصبحت تشاركنى فى انتقاء الهدايا التى أطالب هاشم بثمنها .. فتحت عينى على أطماع أوسع من أطماعى الصـغيرة ..." / أنف / جـ ١ / صـ ٢٠٩ .

ومن ثم ؛ فالشخصية الساردة فى روايتى عبد القـدوس تسـتثمر الأصوات الأخرى (الأم ، الأب ، العم ، الزوج ، العشيق ... إلـخ) لرؤية أحادية عامة تبرز وتفخم من حركة الذات الساردة ، وإظهـار حياتها حيال المسرود له anarratee ، والقارئ The reader ؛ وهو

[159] سعيد يقطين – تحليل الخطاب الروائى – صـ ٢٨٩ .

ما يمثل غاية السارد والروائى ؛ وهو ما يتضح فى الشكلين التاليين :

الأم
الأب (لطفى)
العم (عزيز)
(صفية) زوج الأب الطيبة
دادا حليمة
(كوثر) صديقتها وزوجة الأب الخائنة
نادية لطفى الشخصية المحورية الساردة
الداعرة التى عرفها أبوها
مدحت ابن خالها
الفتى الذى دمرته فى الثانية عشرة من عمرها
البواب
مصطفى حبيبها والبديل الشبقى للأب
محمود حبيبها
جرجس أفندى ناظر العزبة
أم عطية الفلاح العجوز الخادمة
سعدية خالة نادية
سمير عشيق كوثر
حسن ابن الجيران
جلسن (الجدة)

رواية "لا أنام"

الأم المطلقة
الأب المزواج
زوج الأم الصارم
د. هاشم عبد اللطيف عشيق أمينة
مدحت خطيبها
أمينة سالم الشخصية المحورية الساردة
زوجها عبد السلام
مارلو مترو دوتيل الستريو
فايزة زوج الأب الخامسة
البواب
حسن خطيبها وعشيقها
محمد عشيق أمينة
خالاتها الأربع وبناتهن

رواية "أنف وثلاث عيون"

ويأتى هذا الاستثمار للأصوات الأخرى من قبل الشخصية المحورية ؛ داخل بنية السرد فى روايتى " مورافيا وساجان " – كما هو الحال عند عبد القدوس– ؛ حيث تنقل لنا " آدريانا " فى " امرأة من روما "– على سبيل المثال – طبيعة شخصية أمها من خلال سردها الذاتى لتجربتها الفنية ، وهو ما جعل بنية السرد تنتقل من

الذاتية (أنا) إلى الغائب (هى) :

"... وكانت أمى كلما أرادت شيئا أخذت فى الصياح وتظـاهرت بالغضب الشديد . ولكنها فى الواقع لم تكن غاضبة مطلقا، بل كانـت خلف ذلك المظهر هادئة كالزيت كما أعلم من خبرتى التامة بها. ومع ذلك فإنها لا تفتأ تصيح كنساء السوق عندما يعرض عليهن المشـترى فى مقابل سلعهن ثمنا بخسا للغاية . وكانت تصيح فى معظم الأحيـان مع المهذبين من الناس لعلمها بأن آدابها الحسـنة لـن تفتـأ تجعلهـم يذعنون لها" / امرأة / جـ ١ / صـ ١١ .

فنحن حيال شخصية ساردة عاكسة Reflective – مـن خـلال تجربتها الفنية – للأصوات الأخرى ؛ والتى لا تأخذ سبيلها للظهـور حيال المسرود له ، والقارئ ، إلا من خلال هذا المنظـور الأحـادى المهيمن على مجريات الأحداث داخل بنية السرد ، كما يتجلى – أيضًا – فى رواية " مرحبًا أيها الحزن " لساجان ؛ حيث ترصد الشخصـية المحورية " سيسيل " طبيعة شخصية أبيها (ريمون) ، وهو ما جعل السرد ينتقل من الـ " أنا " إلى الـ (هو) :

" كان رجلا عابثا مستهترا سريع السأم متقلب المزاج ولكنه بارع فى عمله ، تجد فيه النساء ما يحببه إلى قلوبهن ، وكان من اليسير أن أكلف به للطفه وحدبه على وفى الحق أنه كان أفضل وأظرف رفيـق قابلته فى حياتى" / مرحبًا/جـ١/صـ٤ .

وهى ملاحظات تؤكد محورية ومركزية هذه الشخصية الساردة ، وهو ما يتجلى فى روايتى "مورافيا وساجان " ، من خلال الشكلين التاليين:

الأم
الأب (المتوفى)
جينو حبيب آدريانا الأول
آنجلينا (جارتها)

مخدومة جينو
جيزيلا (صديقتها)

جياكومو / مينو حبيب آدريانا
ريكاردو عشيق جيزيلا

آدريانا
الشخصية المحورية
الشاردة

توماسو / توليو صديقا مينو
الرسام

لويزا فلليفى خادمة عند مخدومة جينو
استفانو استاريتا (الضابط) عشيق آدريانا

سونزونيو السفاح
القس

جيانكارلو رفيق طريق
جياكنتى رفيق لأدريانا
زيلندا (مؤجرة غرف)
الأرملة مدولاجى (صاحبة المنزل الذى يقطن فيه جياكومو)

"امرأة من روما "لمورافيـــــا

الأب ريمون
الأم متوفاة
إيلزا عشيقة الأب

آن لارسن زوج الأب المستقبلية

خادمة المنزل

سيسيل
الشخصية المحورية
الساردة

سيريل حبيب سيسيل

فيليب صديق سيسيل
شارلى ويب وزوجه صديقا الأب
أم سيريل

"مرحبًا أيها الحزن "لســـــاجان

ولم يقتصر دور السارد المصاحب فى روايتى عبد القدوس؛ على مجرد الرصد والملاحظة للسلوكيات الخارجية للأصوات الأخـــرى ؛ بل نراه يتعدى ذلك – فى أماكن متفرقة داخل بنية السرد – إلى هيئـــة السارد العليم Omniscient Narrator؛ الذى يرى الداخل والخـــارج ، الباطن والظاهر ، كما يتضح فى الصيغ الســـردية التاليـــة : " كنـــت واثقة، كنت أعلم ، كنت أعرف ، أنى أعرف ، كنت أراه خلف الباب، على طرف لسانه سؤال أعرفه جيدا ... إلخ ".

وهى صيغ تخرج بالسارد من منظور ضيق ؛ إلى أفق أرحـــب ، وعلم أوسع، كما يتضح فى رواية " أنف وثلاث عيون"؛ حيـــث تعلـــم الشخصية المحورية الساردة " أمينة سالم " ما بداخل شقة (هاشم) ، رغم أنها خارج الشقة؛ حيث تقف خلف الباب:

ووقفت أمام باب الشقة مترددة .. قلبى يرتجف.. أطراف أصابعى باردة .. كنت أعرف ما سأجده فى الداخل .. ســـأجد فتـــاة أخـــرى.. وسأجد هاشم بالقميص والبنطلون .. وسأحاول أن أضـــرب الفتـــاة .. سأجن .. ستشق الصرخات حلقى.. سأشد شعرى.. ستجحظ عيناى .. ويضربنى هاشم .. وأقع على الأرض أبكى .. كنت أعلم كل ذلـــك.. وكنت أراه خلف الباب ، كأن عينى تثقبان الخشب ، وتثقبـــان الـــزمن لترى ما يمكن أن يحدث لى بعد دقائق .." / أنف / ج ١ / صـــ ٢٨٩، ٢٩٠.

فالشخصية المحورية – كما هو واضح – لديها القدرة – فنيًـــا – على خرق الحواجز ، ورؤية ما بالداخل ، معتمدة فـــى ذلـــك علـــى خبرتها بطبيعة هاشم وسلوكياته ؛ وهو ما يضفى على السارد الـــذاتى

ثوب الموضوعية التى تميز ذات السارد العليم ؛ وهو مـــا يعنـــى أن "(أنا) [السارد] ليس نقيضًا لـــ (هو) [الســـارد] ، فـــالفرق بـــين الاثنين فرق نوعى ، لا كمى ..."[١٦٠]. لأن ما يقوم به السارد العليم ؛ يضطلع به السارد الذاتى فى مواضع سردية داخل بنية السرد الذاتى .

والقدرة ذاتها ، تتضح فى ذات السارد المشـــخص فـــى روايتـــى "مورافيا وساجان" ، على ما يتجلى فى مواضع متفرقة داخـــل بنيـــة السرد من خلال الصيغ التالية :" لاحظت .. لعله كان يفكـــر ، كنـــت على يقين ، كنت أعلم ، وقد أدركت ، فإنى أعلم...إلخ ".

وهو ما نراه فى رواية " مرحبًا أيها الحزن " – على سبيل المثال – لساجان؛ حيث تنتقل " سيسيل " بالقارئ والمسرود له مـــن مجـــرد الملاحظة الخارجية لأبيها ؛ إلى سبر أغوار نفسه ، وما يفكر فيه فـــى قرارة نفسه :

"... ولكنى لاحظت فى عودتنا أنه واجم مهموم ، ولعله كان يفكر فى أن إيلزا وسيريل فى سن واحدة ، وأنه إذا اقترن بامرأة فى مثـــل سنه ، صار لا ينتمى إلى تلك الفئة من الرجال التى لا تزال تحصـــى فى عداد الشباب" / مرحبًا / جـــ ٢ / ص ٩١ .

وهكذا ؛ فالسارد يتخطى محدودية علمه بضمير الـــ " أنا " ، إلى سارد موضوعى بضمير الـــ (هو) ، قـــادرا علـــى ســـبر أغـــوار الأصوات الروائية الأخرى داخل بنية السرد .

وبالإضافة إلى ذلك ، اتخذت الشخصية المحورية الساردة – فـــى

---

[١٦٠] محمد عزام – فضاء النص الروائى- صـــ ١٠٧.

روايتى عبد القدوس- من تقنية الحوار الممتزج بفعل السرد ، وسـيلة سردية تكشف من خلالها عن حجم التباين واللاتجانس بين الأصـوات الروائية ؛ لأنها تقنية - إلى جانب أنها تكسر مـن رتابـة السـرد - تفصح عن مستويات التفكير المختلفة ، وجوانب التمايز بين الأصوات الروائية ، وهو ما يذيب سطوة المنظور الأحادى .(١٦١) الذى يهـيمن على البنية العامة للخطاب السرد ؛ وهو ما يفسـح المجـال لتنويـع مظاهر الأدوار السردية ، وتعدد رؤاها عبر تقنية الحوار ؛ وهذه هى ميزة الحوار "... الذى يعمـل علـى الحضـور الـذهنى والنفسـى للشخصيات ، ويتيح لها فرصة الكلام وحرية التعبير عن نفسها ، ومن ثم ؛ فنحن حيال سرد حـوارى Dialogic Narrative يتميـز " ... بتفاعل أصوات متعددة ، لها إدراكات أو رؤى مختلفة ، لـم يسـتطع أحد منها أن يتوحد مع الآخر ، أو يمتلك سلطة authority أرقى من الآخرين . وهو ما يعرف بالسرد البلفونى أو المتعدد الأصـوات A Polyphonic Narrative"(١٦٢) على ما يرى الناقد الروسى " ميخائيل باختين ، " Bakhtine " .

وجدير بالذكر ؛ أن يأتى هذا التنوع فى الرؤى داخـل المشـاهد الحوارية؛ غير منفصل عن كلام الشخصية المحورية الساردة ؛ داخل البنية السردية الذاتية فى روايتى عبد القدوس ، وقد تجسدت المشـاهد

---

(١٦١) انظر : محمد نجيب التلاوى – وجهة النظر – صـ ٥٧.

(١٦٢) Gerald prince – A Dictionary of Narratology – P. 19 - 20 -

الحوارية داخل البنية السردية من خلال أسلوبين سرديين :

أ- الخطاب المباشر The Direct Discourse :

وفيه يقتصر دور السارد على مجرد التقديم لكلام الشخصيات ، أو يذكر أية عبارة تدل على أنه يقدم لكلام الشخصيات ، وهو ما يتمثل فى روايات عبد القدوس؛ حيث يظهر صوت السارد فى الحوار من خلال تقديمه لكلامه ولكلام الشخصيات الأخرى ، بالإضافة إلى وصفه لحركاته وحركات الشخصيات الأخرى وإيماءاتها ؛ مثل (قالت وهى تصفعنى بعينيها ، قالت وهى تخبط على صدرها ، وقلت بصوت خافت ، قال وكأنه يحاول أن يقنعنى... إلخ ".

ويتضح هذا الأسلوب - على سبيل المثال- فى ذلك الحوار الذى دار بين " أمينة سالم " وأمها فى رواية " أنف وثلاث عيون " ؛ لإحسان ، وهو حوار يبرز - أمام القارئ - مدى الانحراف الأخلاقى فى شخصية أمينة ؛ ومدى الضعف فى شخصية الأم ؛ التى لم تستطع أن تسيطر على ابنتها :

" ولم تسكت أمى وهى ترى اندفاعى ، وترى مظاهر الإسراف التى أعيش فيها .. وشدتنى من يدى إلى غرفتى .. وأغلقت الباب وراءنا .. وجلست على السرير ، مكانها المفضل كلما أرادت أن تحل مشكلة من مشاكلها .. وأجلستنى بجانبها ، وقالت فى حزم :

- ميتو .. أنا مش حاقدر أسكت عليكى أكثر من كده .. جوزى كل يوم يعمل لى هليلة من تحت رأسك .. وخلاص مابقتش قادرة أدافع عنك ولا عن تصرفاتك..

قلت وأنا أسخر منها بوقاحة :

- اللى خلاكى ساكته لغاية دلوقتى .. يخليكى ساكته على طـول .. قالت وهى تصفعنى بعينيها :

- أنا ماكنتش ساكته .. أنا كنت مصدقاكى .. إنما خلاص دلوقتى مش قادرة أصدق ..

قالت بلا مبالاة :

مش قادره تصدقى ايه ؟

قالت وعيناها فى عينى :

قولى لى .. بتجيبى الفلوس منين ؟

وببساطة وقحة قلت وعيناى ثابتتان :

- من هاشم..

وفوجئت .. قفز حاجباها فوق عينيها كأنهمـا جناحـا عصـفور مذعور ، وقالت وهى تخبط على صدرها :

- ياخبر .. ده يبقى مال حرام يابنتى ...

قلت وأنا أضحك على سذاجتها ..

- حرام ليه .. هو لما واحد يحب واحده ويجيب لها هدية يبقـى حرام ..

قالت ووجهها لايزال محتقنا :

- بس دى مش هدية .. دى فلوس .. فلوس .. "/ أنف / جـ ١ / صـ ٢٠٦ ، ٢٠٧ .

فصوت الشخصية الساردة – هنا- حاضر بصفته مشـاركًا فـى الحدث داخل هذا المشهد الحوارى ، الممتزج بفعل السرد ، ومقـدمًا

لكلامه ولكلام الأم ، الذى أتى منسوجًا بكلام الشخصية المحورية ، وهو ما أضفى على المشاهد الحوارية نوعًا من الألفة والتناغم رغم تباين الرؤى داخلها ؛ إلى جانب أن هذا الصوت المحورى للشخصية الساردة قد أضفى على بنية السرد - بصفة عامة - نوعًا من التماسك؛ لأن صوت الشخصية المحورية الساردة بضمير الـ " أنا " - على ما يرى " بيرسى لوبوك Percy Lubbock " - " ... يمنح القصة وحدة غير قابلة للانفصال بمجرد عملية سردها . وربما لا تبدو سيرته معلقة منطقيًا أو فنيًا إلا أن أى جزء هو على الأقل متحدّ بكل الأجزاء بواسطة التوافق فى أنها كلها ترجع إلى شخص واحد "[١٦٣] ؛ يمثل " العنصر المهيمن La dominate " كما يسميه الشكلى الروسى " رومان جاكوبسن Roman Jakobson " ؛ وقد عرف هذا العنصر المهيمن عند " جاكوبسن " وعند غيره من الشكليين الروس بأنه "... العنصر المحورى فى العمل الفنى ، الذى ينظم ويحدد العناصر الأخرى ، ويدخل عليها بعض التحولات الدلالية . فالعنصر المهيمن هو الذى يضمن تماسك البنية الفنية وتلاحمها "[١٦٤] فى أى عمل فنى.

وكما هو الحال فى روايات عبد القدوس ؛ تأتى تقنية الخطاب المباشر Direct Discourse داخل المشاهد الحوارية فى روايتى

---

[١٦٣] بيرسى لوبوك - صنعة الرواية - دار الرشيد للنشر - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - ١٩٨١- سلسلة الكتب المترجمة (١٠١) - صـ ١٢٤ - ١٢٥ .

[١٦٤] سيزا قاسم - روايات عربية ، قراءة مقارنة - طـ ١ - ردمك - شركة الرابطة - الدار البيضاء - ١٩٩٧- صـ ٥٨.

"مورافيا وساجان " ؛ إذ تقدم الشخصية الساردة " أدريانا " فى " امرأة من روما " لمورافيا – على سبيل المثال – لـذاتها ، ولغيرهـا مـن الأصوات الأخرى المصاحبة لها داخل المشاهد الحوارية ؛ إلى جانب أنها تقلد حركات وإيماءات ذاتها ، وغيرها من الشخصيات الأخرى.

ويتضح ذلك ، فى حوار " آدريانا " وزميلتها " جيزيلا " مع هذين الشابين اللذين أرادا أن يمارسا معهما البغاء :

"... فسمعنا السيارة وهى تنحرف أيضا فى الطريق الجانبى ثم سقطت علينا أشعة الكشافات الأمامية وكانت بيضاء باهرة ... ثم قالت لى جيزيلا بصوت خفيض: " أى صنف من الناس هذان المخلوقان ...؟ ان الرغبـة تراودنى فى العودة إلى المنزل " .

فأسرعت قائلة فى توسـل:" لا ، لا ، لا تفعلـى ! مـاذا يهـم ؟ فجميعهم ينحون هذا النحو "...

فهزت كتفيها وارتعشت الأضواء الكاشفة فى نفـس الوقـت ثـم انطفأت. ووقفت السيارة أمامنا بالقرب من الإفريز. ثم أطـل السـائق برأسه الأشقر إلى خارج النافذة قائلا بصوت مدو :

– " طاب مساؤكما " .

فأجابته جيزيلا قائلة فى ترفع : " ومساؤكما ".

فأردف قائلا : " الى أين تذهبان وحيدتين ؟ ألا يمكننا أن نكـون فى صحبتكما؟".

...

فأجابت جيزيلا قائلة دون أن تفارقها لهجتها المترفعة :"هذا كلـه

يتوقف ..."...

فألح الرجل الذى يقود السيارة قائلا " أوه هلــم بنــا الآن! عــلام يتوقف ؟ "

فقالت جيزيلا متجهة نحو السيارة وواضعة يدها على الباب :

كم تنقداننا ؟ "..." / امرأة / جـ ٢ / صـ ١١ .

فهو حوار يكشف للقارئ جانبًا من جوانب الحياة التى تعيشها " آدريانا " / الشخصية المحورية الساردة ، بالإضافة إلى أنه كشف عن طبيعة شخصية صديقتها " جيزيلا " ؛ وهو ما جعل هذا المشهد الحوارى يكمل حلقات التجربة الفنية لذات السارد ، ويفصح عن سلوكيات وطبائع الأصوات الروائية الأخرى ، من خلال ذلك الخطاب المباشر .

ب- الخطاب المباشر الحر The Free direct discourse :

وهو أسلوب تتخلى فيه الشخصية الساردة عــن وســاطتها بــين القارئ وبين الأصوات الأخرى ، فتترك الحرية للشخصــيات ؛ كــى تبوح بنفسها عما تريد قوله ، دون تدخل بالتقديم أو الوساطة ؛ فهــو أسلوب متأثر بالحوار المسرحى ؛ الذى تقوم فيه الشخصية المسرحية بإلقاء جملة الحوار مباشرة ، ودون وساطة . على أن هذا الأســلوب المباشر الحر ؛ تُقــدَّم فيــه "... ملفوظــات utterances الشخصــية وأفكارها -على نحو مفترض- كما تصوغها الشخصــية ، دون أيــة علامات سردية وسيطة مثل (علامات الاقتباس tags ، وعلامة الكلام

المنقول quotation marks، والشرط الطباعية dashes ، إلخ) "[165]؛ وهو ما يعنى تلاشى السارد وانسحابه ، تاركًا الفرصة للشخصيات الروائية الأخرى ؛ كى تفصح عن مكنوناتها بذاتها[166] .

ويأتى هذا الأسلوب المباشر الحر عند إحسان ، ممتزجًا بالأسلوب المباشر ؛ كما نرى فى ذلك الحوار الذى دار بين " نادية لطفى " - فى رواية " لا أنام " - وبين زميلتها فى المدرسة :

"...

قلت لها وأنا افتعل التردد والخجل :

- أصل ابن خالى حيفوت على النهاردة بالعربية قدام باب المدرسة .. وعايزاكى تلخمى" أبله زينب " المشرفة لغاية ما أكلمه كلمتين ..

وفغرت الزميلة فاها دهشة ، ثم صاحت :

ابن خالك .. مدحت؟!..

- أيوه ..

- انت بتحبيه ؟!..

- من فضلك .. هو الله بيحبنى !!

- طيب وما تكلمهش فى بيتكم ليه ؟

- بعدين اقولك ..

- بس قوليلى يا نادية علشان أفهم ، وأقدر أسبك الحكاية معاكى..

---

[165]- Gerald Prince – A Dictionary of Narratology – P. 34.

[166] راجع : جيرار جنيت – خطاب الحكاية – صـ ١٨٨ .

– أصله ياستى جه يخطبنى ، وبابا مرضيش إلا بعد ما يخلص الجامعة وأكون أنا بأه عندى ستاشر سنة .. ومن يومها مابيجيش البيت ...' / لا أنام / جـ ١ / صـ ٢٣ .

وكما يتجلى فى هذا الحـوار ؛ فـإن السـارد أتـاح للشخصـية المحورية ، ولشخصية زميلتها فى المدرسة أن يتحاورا مباشرة ، دون وساطة ، أو تقديم كما هو مألوف فى الخطاب المباشر .

والتقنية ذاتها تتجسد فى رواية مورافيا " امرأة من روما "؛ حيث يأتى الحوار بين (آدريانا) وأمها ؛ من خلال الأسلوب المباشر الحر الممتزج بالأسلوب المباشر، كما هو الحال فى روايات عبد القدوس :

"...

قالت بصوتها المعهود." أراهن أنك كنت تمارسين الحب مع جينو ".

...

فأجبتها قائلة – "كلا لم نفعل – بل طرأ خلل على السـيارة أثنـاء نزهتنا فتطلعنا فى الطريق".

–" وأنا أقول إنكما كنتما تمارسان الحب ".

–" لم نفعل "

– " بل فعلتما – اذهبى وانظرى إلى صورتك فى المرآة فوجهك أخضر اللون ! ".

– " إنى متعبة – ولكننا لم نكن نمارس الحب "

– بل كنتما تفعلان "

– " لم نفعل " "/ امرأة / جـ١ / صـ صـ ٤٩ ، ٥٠ .

والقارئ لهذا الحوار ؛ يلحظ أن الأم تصارح " آدريانا " بما فعلته هذه الفتاة مع حبيبها "جينو" ، فى أسلوب مباشر حر ، بلا تقديم من السارد ؛ وهو ما يؤكد – حسب ما يرى " رولان بورنوف وريال أوئيليه – أن الحوار يتيح للشخصية الروائية محورية أو ثانوية " ...ان تعبر طوعًا أو كراهية عما لا تتيح الكشف عنه أو استشفافه أية تقنية روائية أخرى..."[١٦٧] ؛ لأنها تعبر – من خلال المشاهد الحوارية – عن نفسها دون وسيط يقدمها .

(٥) معرفة السارد = معرفة الشخصية المحورية Limited :

تأتى الشخصية المحورية الساردة فى " روايتى إحسان عبد القدوس " ، محدودة العلم Limited ، ويتبين لنا ذلك فى مواضع كثيرة فى ثنايا البنية السردية ؛ من خلال صيغ سردية ؛ مثل " لا أدرى ، لست أدرى ، لم أدر ، ولكنى لم أعرف شيئًا، كل ما كنت أعرفه ، كل ما يعرفه الناس عرفته ، لا أحد يدرى السبب...الخ"؛ وهى صيغ تبرز مدى محدودية المعرفة لدى الشخصية الساردة ، التى لا تعلم إلا ما تعلمه الشخصيات الأخرى ؛ بل من الممكن أن تعلم أقل من الأصوات الأخرى.

فنادية لطفى فى رواية " لا أنام " – على سبيل المثال – لا تعلم أسباب انفصال أمها عن أبيها :

" لقد تفتح وعيى وأمى مطلقة .. كانت قد طلقت وعمرى لا يتجاوز العامين ، وتزوجت من آخر ، وتركتنى لأبى .. ولا أدرى لماذا طلقت

---

[١٦٧] رولان بورنوف – ريال اوئيليه – عالم الرواية – صـ ١٦٨.

أمى، ولا لماذا تركتنى لأبى وأنا فى هذا السن الصغير ؟!!..

لماذا تخلت عن حضانتى .. وتنازلت عن حقها فى - وحرمتنـــى من حقى فيها؟

لست أدرى .. فقد كان أبى وأمى كلاهما يتحفظ فى رواية قصـــة طلاقهما ، وكان أفراد العائلة يتبادلون النظرات المريبة كلما جاء ذكر هذا الطلاق أمامى ، وكنت أنا قد نشأت وقصة هذا الطلاق ملقاة وراء ظهرى ، لا أفكر فيها ألا نادرًا وفى فترات متباعدة .. فإذا ما فكــرت فيها احسست أنى تائهة وسط ضباب كثيف ، أو أنى أمـــام صـــندوق مغلق ملقى فى البيت .. ولا أملك مفتاحه !!.. كل ما علمته أن أبـــى تزوج أمى عن حب .. وأن حبهما وزواجهما أثـــارا ضـــجة وســـط العائلتين ..." / لا أنام / جـــ١ / صـــ صـــ ٣٨ ، ٣٩ .

وهكذا ؛ يتجلى السارد المشخص أقل علمًا بحقيقة طـــلاق الأم ، وانفصالها عن الأب ؛ فهو يعرف أقل من باقى أفراد العائلة عن حقيقة الطلاق ؛ وهو ما يشى بمدى محدودية علمه، التى جعلته لم يستطع أن يبرر أسباب هذا الطلاق .

وهذه المحدودية الإدراكية للشخصية الساردة عند إحسان ، تتجلى فى روايتى " مورافيا وساجان " ، فى أماكن متفرقة من السرد ؛ مـــن خـــلال صيغ سردية ؛ مثل " أما خواطر أمى فلم أكن أعرفها قط ، ولست أدرى ، لشد ما قصر إدراكى حينذاك عن فهم خطط أمى ...إلخ ".

فأدريانا فى رواية " امرأة من روما " لمورافيا ؛ لم تســـتطع أن تعلم ما يدور فى خواطر أمها:

" ... وسرعان ما كان الوقت يمضى . أما خواطر أمى فلم أكـن أعرفها قط. ولكنها كانت بلا ريب تفكر فى شىء ما، لأنها لم تفتأ تبدو غاضبة وهى تدير ماكينتها كما كانت عادة تجيبنى بلهجة غاضبة كلما تحدثت إليها ..." / امرأة/جـ١/صـ١٠٣.

إذ إن كل ما تدركه الشخصية الساردة ، يكمن فى مجرد ملاحظة السلوك الخارجى ، الذى يعتمد على حاسة البصر ؛ ولكنها لم تستطع أن تعلم ما يدور بخلد أمها ، من أفكار بسبب محدودية علمها ؛ ويعود ذلك إلى أن موقع السارد متوحد مع ذات الشخصية المحورية ؛ لا يعلم إلا ما يقع فى محيط إدراكه البصرى والسمعى ؛ فهو مثل أية شخصية روائية أخرى .

وأحيانًا ؛ تحاول الشخصية الساردة المحدودة العلم ؛ فى روايتى عبد القدوس ، أن تبرر محدودية علمها ، مستعينة فى ذلك بالصيغة الاحتمالية (ربما + المبرر)؛ وهو مالم نجده فى روايتى مورافيا وساجان.

ومثال ذلك ما ورد على لسان " أمينة سالم " / الشخصية الساردة فى رواية " أنف وثلاث عيون " ؛ عندما أرادت أن تبرر عدم مواجهتها – هى وهاشم – لموضوع حملها :

" ولا أدرى لماذا لا نستطيع أن نواجه الموضوع ببساطة .. ربما لأن كلينا يحترم المخلوق الذى يتكون فى داخلى .. ويخاف عليه.. يخاف عليه كلمة الحرام .." / أنف / جـ١ / صـ١١١ .

فأمينة محدودة العلم ، ولم تستطع أن تبرر كيفية مواجهة هذا الحمل غير الشرعى ؛ إلا من خلال صيغة (ربما) الاحتمالية والغير

مؤكدة ؛ وهو ما يؤكد محدودية علمها أيضًا.

(٦) السارد يعلق للتفصيل ، والتفسير ، والتوضيح :

تقوم الشخصية الساردة عند إحسان ، بوظيفة التعليق Commentary Function؛ الذى "يؤدى وظيفته كجزء جوهرى داخل البنية الدرامية للسرد "(١٦٨) على ما يرى " تشاتمن Chatman، وبوث Booth، ولينتفلت Lintvelt " ؛ وهى تقنية سردية تمنح السارد فرصة لتفسير وتفصيل ما مر به من أحداث ، وتجسيد هيئة ذاته وهيئة الشخصيات الروائية التى عاش معها ، وهو ما يكمل الرؤية العامة للتجربة السردية أمام المسرود له والقارئ .

ومن ذلك ؛ تعليق (نادية لطفى) فى (لا أنام) – من خلال سردها الذاتى – لتفسير تغير حال أبيها ؛ إثر انفصاله عن زوجه المخلصة (صفية) :

" كان أبى قد أصبح انساناً آخر ..

لم يعد وقوراً ، ولا هادئاً ، ولا مسئولا ، ولا حنونا.. أصبح إنساناً تعساً .. سكيراً لا يفيق .. عربيداً لا يشبع من عربدته..

ولم يحدث هذا التطور بالتدريج ، إنما حدث مرة واحدة .. وكأن زوجته عندما تركت البيت أخذت معها عقل أبى، وضميره، وارادته، وتركته جسدًا خاويًا كالصندوق الفارغ .. ليس فيه شئ ، ولا يمكن ان نعتمد على شئ منه .." / لا أنام / جـ٢ / صـ٣١٩ .

على أن السارد– هنا لم يقم بمجرد وظيفة نقل الأحداث

(١٦٨) - Gerald Prince - السابق – P.14.

وتصويرها بل قام بالتعليق عليها وإيضاحها وبيـان عللهـا ؛ وكأنـه يتجاوز تقديم الحكاية إلى البحث عن خلفيات هذه الحكاية ؛ وهو مـا يبين ويوضح تجربة السارد الفنية على نحو أكمل .

وفى مواضع أخرى داخل البنية السردية ، يأتى التعليق لتجسـيد صورة الشخصية الساردة، وتجسيد صـورة الشخصـيات الروائيـة الأخرى، أمام القارئ؛ مثلما نجد فى (لا أنـام) ؛ إذ توضـح "ناديـة لطفى" صورتها، وصورة زوج أبيها (صفية) ؛ عندما رأتهـا فـى حديث جانبى مع (مصطفى):

" ثم بدأ القلق يستبد بى ويثير فى رأسى أفكارًا سوداء !!

ماذا يقول مصطفى الآن ؟..

ماذا يقول لها ؟..

وفجأة .. سمعت زوجة أبى تضحك ضحكة مرحة منطلقة كأنها تزغرد .. ضحكة أعلى وأكثر مرحًا مما تعودت أن أسمعه منها..

والتفت إليها كأن كل أعصابى حبال تشدنى إلى الالتفات إليهـا.. فرأيت وجهها كله غارقًا فـى الضـحك كأنهـا سـكرى .. عيناهـا تضحكان، ووجنتاها تضحكان ، وخصلات شعرها الأسود تتأرجح فى الهواء كأنها تقهقه ..

وبهت .. والتفت إلى أبى كأنى أسأله عن سبب الضحك، فاذا بـه يبتسم ابتسامته الوقورة التى يبدو بها أكبر مـن سـنه والتفـت إلـى مصطفى كأنى أعاتبه فإذا بين شفتيه ضحكة هادئة.. ضحكة مغرورة كأنه يهنئ بها نفسه! " / لا أنام / جـ١ / صـ صـ ١٧٢ ، ١٧٣.

فالشخصية الساردة (نادية لطفى) تصور أمامنا الضحكة المرحة العالية لزوج أبيها (صفية)، وضحكة حبيبها / البديل الشـبقى لـلأب (مصطفى) ، وانعكاس ذلك على نفسها ، مستعينة فـى ذلـك بـأداة التشبيه (كأن) ؛ التى تكررت (سبع مرات) فى ثنايا هذا المقطع، والتى كثفت من تجسيد هيئة الشخصية الساردة، وهيئة زوج الأب والحبيـب (مصطفى) ، أمام القارئ، إلى جانب أن هذه الأداة منحت السارد قدرة على التفصيل الدقيق للهيئة المرحة السعيدة لصفية ومصطفى ، ومدى انعكاس ذلك على هيئة (نادية) ذاتها ؛ ومـن ثـم ؛ فـإن التعليـق والشرح والتفسير يبرز الخصائص الذاتية لهـذا السـارد ، ويرسـم صورته أمام عينى القارئ والمسرود له .

وفى أحيان أخرى؛ يأتى التعليق لبيان خبرة الشخصية الساردة ، كمـا يتضح فى شخصية " أمينة سالم " فى (أنف وثلاث عيـون): "غريبـة.. غريبة هذه الثقة التى نشعر بها فى أنفسنا ، ونحن فى هذا العمر.. ثقة هائلة ضخمة .. ثقة التفاؤل، والحيوية الدافقة.. اننا نسير فى الحياة كمياه الجدول الصغير، تقفز فرحة فوق الصخور التى تعترضها وهى لا تعلم أن هناك.. فى نهاية الطريق.. سيبتلعها البحر الكبير..

ونحن لا نرى البحر الكبير.. لا نسمع بـه.. نتـدفق فرحـات.. ساخرات.. واثقات من أنفسنا.. إلى أن يبتلعها.. هذا البحر الكبيـر.. " / أنف / جـ١ / صـ٤٧ .

وهو تعليق به قدر من الحكمة والتفلسف ؛ وهو ما يشـى بمـدى خبرة وتجارب " أمينة سالم "؛ التى اكتسبتها عبر حياتها منذ أن كانت

طفلة ، وحتى أن انتهى بها المطاف كمحترفة للبغـاء فـى شـوارع القاهرة .

والتقنية ذاتها ، نجدها فى روايتى " مورافيا وسـاجان " ؛ حيـث يأتى التعليق ممتزجًا بفعل السرد - كما هو الحال فى روايتى إحسان- فآدريانا تعلق فى " امرأة من روما " لمورافيا ، موضحة مدى خبرتها وما مرت به من تجارب خلال حياتها الفنية :

"وقد علمتنى التجربة أن أشد الأشياء تناقضا يمكن أن تخطر على الذهن وتخالج الوجدان فى لحظة واحدة بعينها دون أن نلاحظ تناقضها أو نؤثر احداها على الأخرى" / امرأة / جـ١ / صـ٣٢ .

فالشخصية الساردة تريد أن تعكس لنا خبرتها فى الحيـاة ، مـن خلال لغة تحمل معنى الحكمة والتفلسف كما رأينا فى شخصية " أمينة سالم" فى " أنف وثلاث عيون " لإحسان عبد القدوس .

(٧) السارد والأسلوب الرسائلى : The epistolary method:

يستخدم السارد المشخص - فى روايتى عبد القدوس - الأسلوب الرسائلى The epistolary method ، الممتزج بفعل السرد ، " مـن أجل أن يوهم القارئ... أن ما يقصه قد حدث بالفعـل..."[١٦٩] ، وأن يقنعه بما يسرد من أحداث .

وقد تجسدت هذه التقنية فى روايتى عبد القـدوس ؛ مـن خـلال مظهرين ؛ أحدهما كلى ؛ حيث أتت رواية (لا أنام) منـذ السـطور

---

[١٦٩] طه وادى - دراسات فى نقد الرواية - سلسلة دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩- صـ ٤٦ .

الأولى فى شكل رسائلى ؛ حيث تمثل هذه الرواية خطابًا ترسله (نادية لطفى) إلى الكاتب الفعلى للعمل (إحسان عبد القدوس) ؛ الـذى يمثـل (المسرود له a narratee) المباشر فى هذه الرواية وهو ما يتجلـى منذ السطور الأولى للرواية ، على لسان " نادية لطفـى" ، "عزيـزى إحسان..

أنا نادية لطفى ..

وانت لا تعرفنى ، ...

وقد مضت على ثلاثة شهور وأنا أكتب لك هذا الخطاب أو هـذه "الكراسة" ولم اكن انوى ابدًا إن أكتب لك كل هذه القصـة الطويلـة.. قصتى .. " / لا أنام / جـ١ / صـ٩ .

أما المظهر الثانى لهذه التقنية – تقنية الأسـلوب الرسـائلى فقـد تجسدت فى داخل البنية السردية للروايتين ؛ فمن ذلك – على سـبيل المثال – رسالة (نادية لطفى) – الشخصية الساردة فى " لا أنـام"– إلى أمها ؛ وهى رسالة مسمومة حطمت بها الفتاة حياة أبيها الزوجية:

" إلى أن كان يوم................ وتعمدت أن أبدو ونحن نتنـاول العشاء كأنى مهمومة أكثر من كل يوم ، وأن الأسى قد فاض بـى ، حتى لم أعد أحتمله .. ثم قمت بعد العشاء مباشـرة ، ودخلـت إلـى حجرة مكتب أبى ، وجلست الى المكتب ، وأخذت أكتب خطابًا إلـى أمى التى كانت قد سافرت مع زوجها وأولادها إلى الأسكندرية .

كتبت لها :

" حبيبتى ماما..

" أقبلك ألف قبلة ، ولو أنى أخشى أن أبلل وجهك "

" بدموعى .. انى أبكى يا ماما ، أبكى طول النهار ، وطول الليل "

" حتى احمرت عيناى من البكاء ولم أعد أستطيع أن أنام .. "

" ومما يزيد فى بكائى أنى لا أعلم إذا كان من حقى أن أكتب لك "

" هذا الخطاب أم لا ؟ هل من حقى إن أقول لك عن كل شىء "

" حتى لو كان شيئاً خاصاً بأبى وزوجته وعمى ، وبحياتنا فى "

" البيت ، أم ليس هذا من حقى ؟ ....".

" ولكنى مضطرة ان اقول لك .. فانى لا استطيع ان اسكت "

" اكثر من هذا وإلا جننت .. تصورى يا ماما أنى أعيش فى بيت كله خيانة "

" .. وأنى أشهد الخيانة بعينى ، ولا أستطيع أن أتكلم .. وتصورى "

" هى طنط صفية ، وأنها تخون بابا .. وتخونه مع من ؟ مع "

" عمى .. نعم ياماما إنها تخون بابا مع أونكل عزيز .. وهى خيانة مستمرة "

" منذ شهور ، وقد رأيتهما مرة مع بعض فى شقة عمى ، وكان يقبلها "

" وكانت .. لا .. لا أستطيع أن أصف لك المنظر الذى رأيتهما فيه .. "

" ومن يومها وهى تصعد إلى شقته كل يوم بعد خروج بابا، وتبقى "

" معه إلى أن يحين موعد عودته ...."
" ومن يومها وأنا أبكى .. أبكى لأنى لا أستطيع أن أفعل شيئًا.. "
" لا أستطيع أن أقول لبابا، ولا أن أرجو عمى ليترك زوجة بابـــا فى "
" حالها ، ولا أن أرجوها أن تصون شرف حبيبـــى بابـــا.. بابـــا الطيب ، "
" الذى يثق بها ولا يدرى عنها شيئًا ، و..

هذا هو الخطاب المسموم الذى كتبته بأسلوب ساذج برىء ، وأنا لم أتعد بعد الثامنة عشرة من عمرى.." / لا أنام / جـــ١ / صـــ ٢١٧ ، ٢١٩ ، ٢٢٠.

وعلى الرغم من استخدام " نادية لطفى " أسلوبًا رســـائليًا ملائمًـــا لطبيعتها فى سن الثامنة عشرة ؛ حتى توهمنا بواقعية ما مرت به من أحداث فى تلك الفترة من عمرها ؛ فإن هذه الرسالة تنم عن شخصـــية غير سوية ؛ وهو ما يؤكد عدم الإتزان النفسى للشخصية المحورية ؛ وميلها منذ الصغر للتدمير فى سبيل الاحتفاظ بالأب.

وقد وردت التقنية – أيضًا – فى رواية " أنف وثلاث عيـــون " ، من خلال رسالة " أمينة سالم" إلى حبيبها الدكتور هاشـــم عبـــداللطيف (صـــ ٤٣٠ / جـــ ١) ، ورسالة " محمود " إلى حبيبته " نادية لطفى " الشخصية الساردة فى رواية " لا أنام" (صـــ صـــــ ٤١٨ – ٤١٩ – ٤٨٦ / جـــ ٢).

بيد أن التقنية ذاتها ، قد استخدمها السارد المشخص فى روايـــة "

امرأة من روما " لمورافيا – كما هوالحال عند إحسان – مـــن خـــلال تلك الرسالة التى أرسلها " جياكومو/ مينو " إلى حبيبتـــه "آدريانـــا " ، معلناً لها – من خلالها– عن انتحاره ، وأنه قد ترك لها من المال مـــا يؤمن لها حياتها وحياة طفلها من ثروة لدى أسرته :

" وفى ظهر ذلك اليوم دخلت أمى غرفتى وألقت بخطـــاب علـــى الفراش.. فتعرفت على خط مينو .. وبعد ذلك فتحت الخطاب وها هو ذا نصه :

آدريانا يا أغلى حبيبه .

فى اللحظة التى تتسلمين فيها هذا الخطاب أكون قد رحلت عـــن هذه الدنيا ... كل ما أريد أن أقوله هو اننى بانتحارى أضع الأمور فى نصابها الذى ينبغى أن تكون عليه.

لا تجزعى فإنى لا أكرهك . بل لشد ما أحبك فى الواقع حتى اننى لا أرضى عن الحياة إلا إذا فكرت فيك. ولو كان فى إمكانى لواصلت الحياة ولاتخذتك زوجة لى ولكانت السعادة من نصيبنا كما تعودت أن تقولى . ولكن ذلك فى الواقع ليس فى الإمكان .

كما تذكرت الطفل الذى تحملينه. فكتبت بشأنه رسالتين إحـــداهما إلى أسرتى والأخرى إلى صديق محام...

أذكرينى أحيانا . وأنى أقبلك

مينو

ملحوظة : صديقى المحـــامى يـــدعى فرانسســـكولاورو. ويقـــيم بالمنزل رقم ٣ بشارع فياكولادى رنزو " " / امرأة / جـــ٢ / صـــــ

صـ ٢٣٣ ، ٢٣٤ .

وعلى ما يبدو من هذه الرسالة ؛ فإن الشخصية الساردة تحاول أن تقنعنا وتوهمنا بواقعية الأحداث ، من خلال هذا الأسلوب الرسائلى الممتزج بالسرد الذاتى، وحاول السارد أن يكثف من هذه الواقعية من خلال عنوان المحامى الذى أشار إليه (مينو) فى نهاية الخطاب، بالإضافة إلى اسم هذا المحامى ، وهو ما أضفى على الخطاب السردى لامرأة من روما نوعًا من الواقعية الفنية ، والتى جعلتنا نتعاطف مع شخصية (آدريانا).

وقد تجلت تقنية الرسائل فى رواية " مرحبًا أيها الحزن " لساجان؛ من خلال رسالة (ايلزا) عشيقة الأب " ريمون " إلى " سيسيل" (صـ ١٣٠ - جـ ٢).

(٨) السرد المؤطر :

The metadiegetic narrative / the frame narrative :

يعرف السرد المؤطر The Frame narrative بأنه " سرد مُطْمَر embedded داخل سرد آخر . وبشكل أكثر تحديدًا ؛ هو سرد مطمر داخل بنية السرد الرئيسى The primary narrative" (١٧٠) ؛ وهو ما يعنى أن السرد الرئيسى للشخصية المحورية الساردة يمثل إطارًا عامًا محيطًا لسرد آخر تضطلع به شخصية روائية أخرى ، داخل محيط هذا السرد الرئيسى ؛ وهو ما يأتى فى رواية " أنف وثلاث عيون "

(١٧٠) - Gerald prince – Adictionary of narratology – P. 50 .

لإحسان عبد القدوس ؛ على لسان " فايزة " الزوج الخامسة للأب ؛ وهو سرد يأتى من خلال السرد الذاتى للشخصية الساردة " أمينة سالم":

" قالت – تقصد فايزة زوج أبيها – كأنها تروى قصة عمرها :

– شوفى يا ستى .. بأه أنا عرفت أبوكى وهو متجوز البلوة اللى كان متجوزها.. وقعدت معاه سنتين من غير جواز .. وبعدين كتبنا ورقة واحدة.. ورقه عرفية .. وفضل أبوكى شايل الورقة معاه.. وطبعا ما سكتش بعد كمان سنة .. خليته طلق مراته .. وكتب الورقة الثانية .. إديتها لأبويا ، وجيت قعدت مع أبوكى .. يعنى اتجوزنا جواز عرفى .. وبرضه ما سكتش .. فاتت كمان سنتين – وامبارح بس كتب على شرعى .. هو أنا أقل من مين .. ده ضفر رجلى بعمر الستات اللى اتجوزهم كلهم .. ماعدا مامتك طبعا " / أنف / جـ١ / صـ٢٦٦ .

ومن ثم ؛ فإن الشخصيات الثانوية فى روايات عبد القدوس ؛ استطاعت أن تشارك السارد الأحادى فى إنتاج الخطاب السردى ؛ مما يكسر من حدة السلطة المطلقة التى يحتكرها السارد المحورى المهيمن على القص ؛ وهو ما نراه فى شخصية " فايزة " / زوج الأب، وهى تسرد تجربة زواجها – من الأب – زواجًا عرفيًا ، من خلال سرد مؤطر ؛ داخل البنية السردية العامة .

وتتجلى هذه التقنية السردية ؛ فى رواية " امرأة من روما " لمورافيا ؛ على لسان شخصية ثانوية – كما هو الحال عند إحسان –

هى شخصية " جيانكارلو " Giancarlo – وهو رفيق طريق لأدريانا وصديقتها جيزيلا – الذى أخذ يسرد لأدريانا مغامرة له مع أحد السيدات ، من خلال سرد ذاتى، داخل بنية السرد الرئيسى ، الذى يأتى على لسان الشخصية المحورية (آدريانا) :

" وكان – تقصد " جيانكارلو " رفيق الطريق – يتحدث عن غرف الفنادق والغرف الخاصة وهو يقص علينا إحدى مغامراته الأخيرة قائلاً : " فخاطبتنى– قائلة : أنا سيدة أصيلة – ولا أبغى الذهاب الى فندق " فقلت لها : " إن الفنادق مملوءة بالسيدات الاصيلات " ... فذهبنا إلى الفندق حيث أوهمتهم أنها زوجتى ثم صعدنا إلى غرفتنا .. ولكنى ما أن شرعت فى مضاجعتها حتى أخذت تقص على قصة طويلة .. أنها نادمة الآن على ذلك ، وأنها تأبى المضاجعة ... ولكنكم إن شئتم أن تعرفوا موضوع تلك القصة فذلك ليس فى إمكانى إذ إننى نسيتها . كل ما أذكره أننى أحسست بفيض من النبل والخير ..." / امرأة / جـ٢ / صـ صـ ١٦ ، ١٧ .

ورغم أن السرد المؤطر يأتى على لسان شخصية روائية أخرى ، غير الشخصية المحورية ؛ فإنه لا محالة يعرض أمامنا من خلال الذات المحورية ؛ وهو ما يضفى نوعًا من الوحدة والتماسك على بنية السرد الرئيسى .

(٩) دلالة الأسماء :

أما عن دلالة الأسماء ، فى روايات عبد القدوس ذات الاتجاه النفسى ؛ نرى أن اسم الشخصية المحورية " أمينة سالم " فى رواية "

أنف وثلاث عيون " ، جاء مضللاً للقارئ ؛ الذى توقــع مــع بدايــة الرواية أن يجد شخصية أمينة على شرفها ، وعلى كرامتهــا ، كمــا يتضح من معنى الاسم ، ولكنه عندما تابع أحداث الرواية ، أدرك أنه اسم مناقض – تمامًا– لطبيعة الشخصية ؛ فهى غير أمينــة بــالمرة ؛ ويتجلى هذا – بصورة واضحة – فى قول عشيقها " هاشم " لها فــى أحد الحوارات بينهما :

"...أنتى مش كويسة يا أمينة .. ما تقــدريش تبقــى كويســة – ماتقدريش تصونى كرامة أى رجل .. انتى كنت متجــوزة وبتخــونى جوزك معايا .. وبعدين اتخطبتى لواحد وخنتيه برضـــه .. وبعـــدين اتجوزتى واحد تالت وخنتيه .. وكنتى بتحبينى وتخونينى ..." / أنف / جــ١ / صـــ صـــ ٤٢٤ ، ٤٢٥ .

وبالنسبة لاسم أبيها " سالم"؛ فهو – أيضًا – اسم مضـــلل ؛ لأنـــه منافٍ من حيث معناه لطبيعة الأب ؛ ذلك الأب البوهيمى المـــزواج ، كما يتبين فى سرد " أمينة " ذاتها عنه :

"إن حياة أبى لم تعد تصلح لأن يناقشها أحد .. إنه يعيش لمتعتـــه .. يشرب كل يوم زجاجة كونياك ، ويمـــلأ كرشـــه بطعـــام دســـم ، ويتزوج .. ويتكلم عن الجنس بصراحة ، ويطلق الكلمـــات الكبيـــرة ببساطة ومداعباته كلها – حتى لى – مداعبات جنسية .. و .. ويبيـــع كل عام خمسة أفدنة من أرضه .. ولا عمل له .. " / أنف / جـــ١ / صـــ ١٨٠ ، ١٨١ .

ومن ثم ؛ فإحسان عبد القدوس ، يعتم الرؤية على القارئ بهـــذين الاسمين " أمينة / سالم" ؛ وكأنه يريد أن يفـــاجئ القـــارئ بأحـــداث

الرواية ؛ مما يجعله يكتشف بذاته طبيعة هذه الشخصية المحورية ، وطبيعة أبيها ، فيدرك مدى التعارض بين الأمانة التى يجب أن تكون عليها " أمينة " ، والخيانة الملازمة لطبيعة شخصيتها الغير سوية .

وبالنظر فى رواية " امرأة من روما " لمورافيا ؛ ندرك أن الكاتب قد وفق فى اختيار اسم " لتيتا " ؛ وهو الحياة المرحة السعيدة ؛ وهو الاسم الذى أرادت الشخصية المحورية (آدريانا) أن تمنحه لمولودها إذا كان أنثى ؛ وهو ما يعكس لنا مدى العطاء والخير الذى يكمن فى شخصية آدريانا ؛ رغم احترافها للبغاء ؛ فهى تتمنى أن يحيا طفلها حياة سعيدة مرحة ، وهو ما افتقدته هى ذاتها فى حياتها المليئة بالبؤس والشقاء والحرمان، وهى - فى ذلك - تمثل النقيض لشخصية " أمينة سالم " عند إحسان ؛ ويتجلى ذلك فى قول" آدريانا " :

"... واستقر رأيى ان كان ذكرا على تسميته جياكومو أحياء لذكرى مينو. أما إذا كان المولود أنثى فسأدعوها " لتيتا" لأننى كنت أريدها أن تحظى بمالم أحظ أنا به وهو الحياة المرحة السعيدة ..." / امرأة / جـ٢ / صـ٢٣٨ .

وعلى هذا ؛ فالقارئ لما سبق يلحظ مدى التشابه بين روايتى إحسان عبد القدوس (لا أنام ، وأنف وثلاث عيون) وروايتى ساجان ومورافيا ؛ (مرحبًا أيها الحزن) ، و (امرأة من روما) ؛ فى استخدامها لصيغة السرد الذاتى بضمير الـ (أنا) ؛ ومدى اعتماد ساردها على ما يعرف بالسرد التحليلى النفسى ، من خلال استخدامه لعوامل تنظيم التداعى الحر ؛ وهى (الذاكرة) والخيال الذهنى التصويرى ومناجاة النفس ، والحواس ؛ وهو ما يؤكد نسبة هذه

الروايات ؛ لرواية " تيار الوعى " الحديثة .

ورغم هذا التشابه التقنى بين الروايات السابقة ؛ فقد اختلفت رواية (امرأة من روما) لمورافيا ؛ فى استخدام ساردها لما يعرف بالرؤية المجسمة عند تودوروف ، وهى متفرعة من (الرؤية مع) أو المصاحبة عند " جان بويون".

ثانيًا/ الرؤية السردية الخارجية External narrative vision :

تأتى هذه الرؤية الخارجية من خلال صيغة السرد الموضوعى Objective narrative عند الشكليين الروس ، أو السرد اللاشخصى impersonal narrative عند " بارت Barthes " ، أو السرد غيرى القصة أو غير المبأر nonfocalized narrative عند " جنيت Genette "، أو السرد برانى الحكى heterodiegetic narrative عند " لينتفلت Lintvelt " وفيها يسيطر السارد العليم بكل شىء Omniscient narrator على مجريات السرد ؛ مستعينًا فى ذلك بضمير الغائب (هو / هى / هم) ، وصيغة الحاضر الآنى (كان) ؛ كما هو منتشر فى السرد الكلاسيكى classical narrative أو التقليدى traditional والسرد الحديث أيضًا.

وهو ما يعنى أننا حيال سارد خفى covert narrator غير مشخص ؛ وغائبabsent عن أحداث القصة ؛ لأنه لم يكن شخصية مشاركة فى الحدث أو صانعة له – كما هو الحال فى السرد الذاتى – ؛ بل هو سارد حيادى neutral narrator يرصد أحداث شخصياته من بعيد ، أو من الخلف على ما يرى " جان بويون Jean pouillon " ؛ وهو ما يؤكد وجود مسافة زمكانية بين موقع هذا السارد وموقع شخصياته الروائية ، مما يجعله ذا رؤية واسعة شاملة ؛ تشبه رؤية

الإله الذى يعلم الظاهر والباطن ، الداخل والخارج ؛ وهو مــا يمكنــه من رؤية ما يحدث فى أماكن مختلفة different spaces فــى وقــت واحد(١٧١).

وقد تجسدت هذه الرؤية الخارجية فى روايات إحسان عبد القــدوس ذات الاتجاه النفسى ؛ من خلال رواية (أنا حرة) ؛ على النحو التالى:

(١) السارد بضمير الغائب (هى / هو) Third – person :

تسيطر تقنية السارد بضمير الغائب (هى) على بنيــة الســرد داخــل الفصول (التسعة) لرواية (أنا حرة) ؛ وهو ضمير يميــز صــيغة الســرد الموضوعى ، اللاشخصى على حد تعبير " بارت" Barthes؛ فمــن خلالــه يمتلك السارد قدرة على معرفة كل شىء عن شخصياته ، ولا سيما الشخصية المحورية ، فهو يسرد أحداث روايته من خلال منظور perspective واســع وشامل ، وذلك للمسافة الكامنة بين موقعه وموقع شخصياته .

فمنذ السطور الأولى لرواية " أنا حــرة " يظــل الســارد العلــيم مسيطرًا على جميع فصول الرواية ، وتظل ســلطة ضــمير الغائــب (هى) المؤطر الرئيسى لبرنامجها السردى ؛ فهو يسرد لنــا تجربــة الشخصية المحورية (أمينة) المتمردة على حياة حى العباسية ؛ التى تسيطر عليها العادات والتقاليد ، والتى تشعر أنهــا مقيــدة لحريتهــا واستقلالها الفكرى والمادى ؛ وقد استعان السارد – فى ذلك – بضمير الــ (هى) ، والماضى الآنى (كانت) الذى يمثل حاضر السرد :

" عام ١٩٣٦ ..

---

(١٧١) – Ibid – Gerald Prince – A Dictionary of Narratology – p. 65

الساعة السابعة صباحًا.. وكانت تقف فى شرفة البيــت رقــم ٣ بشارع الجنزورى بالعباسية .. فتاة فى الخامسة عشرة من عمرها .. سمراء ملتهبة الوجنتين ، ملتهبة الشفتين ، احتارت معهــا عيناهــا لا تدريان أين تستقران ، واحتار معهــا قوامهــا الناضـــج ، علـــى أى الأوضاع يرتكز..." / أنا حرة / صــ١٤ .

على أن السارد ينطلق من لحظـــة زمكانيـــة spatio-temporal محددة ، فى سرده لتجربة الشخصية المحورية (أمينة) ؛ إذ إنه يبدأ الحكى من (عام ١٩٣٦ – الساعة السابعة صباحًا) ، ويحدد مكـــان الحدث وهو (بيت رقم ٣ بشارع الجنزورى بالعباسية) ؛ وهو تحديد يوهم القارئ والمسرود له بواقعية هذه التجربة الفنية ؛ وجاء هذا من خلال صيغة الغائب (هى) ، والزمن السردى الآنى (كانت)، اللتـــين ساعدتا السارد على رصد المظهر الخارجى لأمينة.

ونظرًا لعلم السارد بكل شىء ؛ فإنه لم يقف عند مجرد الرصـــد الخارجى لشخصية (أمينة) ، والذى يشبه تقنية عين الكاميرا camera eye ، بل تخطى ذلك؛ إلى علمه بكل شىء عن حياتهـــا ؛ الظـــاهر والباطن ، الماضى والحاضر ؛ لأنه سارد لـــه " امتيـــازات خاصـــة special privileges ، تؤهله للوصول إلى الأفكار الداخلية للشخصية characters' unspoken thoughts، ومعرفة الأحداث الجارية فـــى وقت واحد simultaneously ، فى أماكن مختلفة"[١٧٢] ؛ رغـــم أنـــه

---

(١٧٢) - Chris Baldick – Dictionary of Literary terms – P. 147

يقف خارج الأحداث.

فهو يعلم تاريخ حياة (أمينة) ؛ منذ أن كانت طفلة فى رحم أمها، ويعلم كل شيء عن أسرتها ، وسبب الطلاق الحادث بين والديها ؛ وهو ما يتجلى لنا فى هذا السرد البرانى الحكى heterodiegetic narrative على حد تعبير " لينتفلت " Lintvelt:

" كان أبوها قد طلق أمها قبل أن تولد .. ولم يكن هناك سبب واضح للطلاق إلا أن أباها لا يستطيع أن يكون زوجاً مسؤلاً عن بيت وامرأة وأولاد..

وقد ولدت بعد أن وقع الطلاق بشهور .." / أنا حرة / صـ٢٤ .

ويدخل السارد إلى أعماق الشخصية المحورية (أمينة) ، معبرًا عما تشعر به من ضيق ، وما يكمن فى صدرها من جروح ؛ منذ أن كانت طفلة صغيرة ، إلى أن كبرت ؛ لأنها لا تعيش مع أبيها وأمها ؛ بل تعيش مع عمتها وزوجها ؛ وهو ما زاد من تمردها ورفضها لهذه الحياة:

"... ولكن شعورها أنها لا تعيش بين أبيها وأمها ، كان يترك فى صدرها جرحًا عميقًا صامتًا ينزف باستمرار .. ولم تكن تحس فى طفولتها بهذا الجرح ولا بهذا النزيف، كل ما كانت تحس به أنها تكره ان تكون فى هذا البيت ، وتكره أن تخضع لعمتها أو زوج عمتها .. " / أنا حرة / صـ٣٠ .

(٢) طريقة المذكرات الاعترافية الخاصة أو اليوميات :

ومن اللافت للنظر فى رواية (أنا حرة) ؛ أنها رغم انتمائها : إلى السرد الموضوعى ؛ فإنها تعتمد على تقنية سيرية / بيوجرافية ، وهى طريقة اليوميات التى تميز السرد الذاتى؛ كما هو الحال فى

الروايات السابقة الذكر لإحسان وموارفيا وساجان ؛ وهو ما نلحظة فى ثنايا البنية السردية من صيغ ؛ مثل :" لقد كانت فى هذا اليوم من أيام الجامعة ، إلى أن كان يوم " التدشين" بعد انتهاء الأسبوع الرابع من بدء الدراسة .. ، يوم بعد يوم ، إلى أن كان المساء ، وكان صباحها مثيرًا، وكانت تتساءل كل صباح ، وكانت ساعة متأخرة من الليل ، فقد خرجا – أمينة وعباس – ذات يوم ، وربما تساءلت يومًا ، وقد بادلته الاعتراف ، اعترفت له ...إلخ".

وعلى هذا ؛ يرى البحث أنه من الأجدر أن تأتى هذه الرواية من خلال السرد الذاتى subjective narrative ، بدلاً من السرد الموضوعى objective narrative ؛ أى أن إسنادها الحقيقى هو إلى ضمير المتكلم الحاضر First – person ، بدلاً من ضمير الغائب (هى / هو / هم) Third – person ؛ والحسم فى ذلك – على ما يرى رولان بارت Roland Barthes – أنه إذا أعدنا كتابة مقطعًا من الرواية ، بتحويله من ضمير الغائب (هى) إلى ضمير الحاضر (أنا)؛ فإنه لا يترتب على ذلك أى تحريف للخطاب سوى تغير الضمائر النحوية نفسها[١٧٣]؛ ومن ثم كان من الأجدر أن تسرد لنا " أمينة " تجربتها الفنية ؛ بدلاً من أن يسردها سارد غائب من الخارج ؛ وهو ما يتضح على النحو التالى:

---

[١٧٣] انظر : رولان بارت – التحليل البنيوى للسرد ؛ ضمن كتاب " طرائق التحليل للسرد الأدبى " – صـ ٢٧ .

(أنا حرة)

مقطع سردي بضمير الـ (هو)	مقطع سردي محول إلى ضمير الـ (أنا)
" وكانت فى هذا اليوم تشعر ببعض الجرأة ، فقد هربت من المدرسة ، وقضت نهارها تتسكع فى الشوارع ، وتلقت درسها الأول فى الرقص الأفرنجى .. كانت تشعر أنها ارتفعت عن طبقة أهالى حى العباسية ، وتخلصت من بعض مظاهر الحياء الذى كان ضريبة مفروضة على كل بنت إذا ما خرجت إلى الشارع .. فتلكأت قليلاً عندما لمحت عباس ، وتباطأت فى خطواتها بعد أن وضعت فوق شفتيها مشروع ابتسامة خفيفة لا تكاد تبدو .. إلى إن واجهته .. " / أنا حرة / صـ٦٠.	" وكنت فى هذا اليوم أشعر ببعض الجرأة ، فقد هربت من المدرسة وقضيت نهارى أتسكع فى الشوارع وتلقيت درسى الأول فى الرقص الأفرنجى ... كنت أشعر انى ارتفعت عن طبقة أهالى حى العباسية ، وتخلصت من بعض مظاهر الحياء الذى كان ضريبة مفروضة على كل بنت إذا ما خرجت إلى الشارع .. فتلكأت قليلاً عندما لمحت عباس ، وتباطأت فى خطواتى بعد أن وضعت فوق شفتى مشروع ابتسامة خفيفة لا تكاد تبدو .. إلى أن واجهته.."

على أن هذا التحول من صيغة الغائب (هى) ، إلى صيغة الحاضر (أنا) قد أضفى على الأحداث وعلى الشخصية المحورية نوعًا من الألفة ؛ وهو ما يجعل التجربة أكثر مصداقية فى إقناع القارئ والمسرود له narratee بواقعية أحداثها ومواقفها ؛ ومن ثم يغدو هذا المتلقى أكثر تعاطفاً مع الشخصية المحورية " أمينة".

(٣) السارد العليم ، وحركة الخيال التصويرى ، ومناجاة النفس :

أ- تقنية الخيال التصويرى الشارح metafictional :

استعان السارد العليم فى رواية " أنا حرة " ؛ بتقنية الخيال التصويرى للتعبير عما يجول فى فكر الشخصية المحورية (أمينة) ؛ ومن ثم فهو ينتقل بنا من وعى الشخصية إلى لاوعيها ، وهو ما يسبر أغوارها أمام القارئ ، وقد تجلت هذه التقنية فى ثنايا البنية السردية للرواية ، من خلال صيغ مثل" إنها تتخيل ، وخيل إليها ، وطافت بخيالها وفكرت ، وتصورت ، ...إلخ " ؛ وهى نفس الصيغ التى استعان بها السارد الذاتى فى روايات عبد القدوس ذات السرد الذاتى . ومن أمثلة ذلك:

" وفكرت مرة ثانية أن تذهب إلى أبيها ، وتصورت أنها لن تجده فى بيته فى هذه الساعة فقد تعود أن يخرج كل مساء ولا يعود الا فى آخر الليل ، وتصورت نفسها وقد جلست على عتبة الباب فى انتظاره، ثم أغفت ونامت على البلاط كأنها لقيطة مشردة لا يسترها ليل ولا يحميها نهار .. ثم وجدت نفسها تفكر فى عباس .. لماذا لا تذهب اليه وتحتمى فى صدره الكبير من همومها وحيرتها ؟ و ... " / أنا

حرة / صـــ صـــ ٧٩ ، ٨٠ .

استطاع السارد من خلال تقنيــة الخيــال التصـــويرى الشـــارح metafictional أن يكشف لنا ما يدور فى فكر (أمينة) ، من شعور بالضياع وعدم الأمان إذا ذهبت إلى أبيها فلم تجده ؛ وهو مـــا يشـــى بقدرة هذا السارد العالية "... على استبطان الشخصيات والغوص فـــى دخائلها وأسرارها الدفينة ، كما أنه قادر على كشف الأسباب والعلـــل والروابط التى تصل بعضها بالبعض الآخر ..."[١٧٤]. وهو ما يجعـــل البنية السردية لــ "أنا حرة" تميل إلى السرد التحليلـــى ؛ الـــذى يهـــتم ببواطن الشخصية المحورية أكثر من الاهتمام بظواهرها.

ولم تقتصر تقنية الخيال التصويرى فى " أنا حرة " عل إفشاء مـــا يجول فى فكر (أمينة) ، بل نجده يمنح السارد القدرة على استرجاع وتذكر ما مر بالشخصية المحورية من مواقف وأحداث وشخصـــيات مصاحبة ، وهو ما يتجلى فى المقطع التالى ؛ الذى تسمع فيه (أمينة) باب الشقة المجاورة لشقة والدها وهو يفتح ثم يغلق:

" ودخلت إلى حجرتها وقد انحصر فكرها كله فى الفتـــى والفتـــاة وما يمكن ان يحدث بينهما داخل الشقة .. وخيل إليها أن عينيها تثقبان الجدار لترياهما سويًا..

وطافت بخيالها صورة الرجل الذى حاول أن يعتدى عليها وهـــى فى العاشرة من عمرها وعاودتها ذكرى أنفاسه الكريهـــة عنـــدما دس شفتيه بين شفتيها ..

[١٧٤] عبدالرحيم الكردى – الراوى والنص القصصى – صـــ ١٠٨ .

ثم طافت بخيالها صورة صديقتها فورتينيه عندما رأتها ملتصـــقة بفتاها حتى تكاد تختفى فى ثيابه بينما غابت شفتاه بين شـــفتيها.. ثـــم قفزت إلى رأسها صورة احمد الذى جاء يخطبهـــا ، وتلاحقـــت بهـــا الصور حتى تخيلت نفسها معه فى ليلة الزفاف.

ثم اختفت صورة أحمد من رأسها ، وقفزت مكانها صورة عباس .. ماذا يمكن أن يحدث لو انفردا سويًا؟! هل هو كبقية الشباب؟ وهل سيحاول تقبيلها ؟ وهل ستختفى فى ثيابه كما كانت فورتينيه تختفى فى ثياب صديقها ؟

واستقر خيالها برهة وكأنها ارتاحت لاختفائها فى ثياب عباس ! " أنا حرة / صـــ صـــ ١١٥ ، ١١٦ .

فتقنية الخيال التصويرى مكنت السارد العليم ؛ على سبر أغـــوار الشخصية المحورية ؛ وتصورها الاسترجاعى لمـــا مـــر بهـــا مـــن شخصيات وأحداث.

(ب) تقنية " مناجاة النفس " :

وهى تقنية من تقنيات تيار الـــوعى stream of consciousness فى الرواية الحديثة ؛ وهى التقنية ذاتها التى استعان بها السارد الذاتى فى روايتى عبد القدوس السابقتين ، وروايتى مورافيا وساجان ؛ كـــى يفصح السارد عن مكنونات الشخصية الساردة ؛ كمـــا اســـتعان بهـــا السارد العليم فى " أنا حرة " لنفس الوظيفة السردية ، وهى الإفصاح عن فكر الشخصية المحورية ؛ مثلما يتضح فى هذا المقطع السردى:

" وبدأت تناقش منطق عباس فى هدوء ، وساءلت نفســـها كمـــا

سألها: لماذا أرادت الحرية ؟

انها لم تردها لتصل إلى هذا الفراغ الكبير الذى يحيط بها والـــذى يعذبها ، ولم تردها لتكسب هذا الكسب الوفير .. فهى لم تقـــدر يومًـــا انها ستصل الى هذا الفراغ ، ولم تطمع أبدًا فى هذا الكسب.. لابد أن هناك شيئًا آخر تريد حريتها لأجله..

وقد قال عباس إن المطالب بالحرية إنما يطالب بها لأنـــه يـــؤمن بشىء يريد أن يحققه ، فما هو إيمانها ؟!

وحاسبت نفسها ، فوجدت أنها عاشت حياتها كلها بلا إيمان .. لم تؤمن بالدين، فلم تحاول يومًا أن تصلى أو تصـــوم أو تتبـــع أوامـــره ونواهيه ، وكانت تذكر اسم " الله " كلما اصابها ضيق ، بحكم العـــادة وبحكم التقليد الوراثى لا بحكم الإيمان" / أنا حرة / صـــ١٦٤ .

وعلى هذا ؛ فإن تقنيتى " الخيال التصويرى ، ومناجاة النفس " تؤكدان ؛ أنه كان من الأجدر أن يكون الإسناد الحقيقى لهذه الرواية – (أنا حرة) – هو لضمير الـــ " أنا" ، وليس لضمير الـــ (هو) ؛ وهـــو مـــا يعطـــى الفرصة للشخصية المحورية فى أن تعبر عن ذاتها بنفسها دون وسيط بينها وبين القارئ، وهو ما يجعل الرواية أكثر تماسكًا من الناحية الفنية.

(٤) السارد يصاحب الشخصيات:

أدى علم الســـارد بكـــل شـــىء Omniscient narrator ؛ إلـــى التعرف على بقية الشخصيات الروائية الأخرى ؛ المصاحبة للشخصية المحورية (أمينة) ، إذ اســـتطاع الســـارد العلـــيم بحكـــم منظـــوره perspective الواسع والشامل – أن ينقل إلينا صـــورة شـــاملة عـــن الأصوات الثانوية المصاحبة لأمينة فى حى العباسية ، وفى الأحيـــاء

الأخرى ، التى ترددت عليها "أمينة "، ولا سيما حى الظـــاهر ؛ فهـــو يدخل بنا – على سبيل المثال – إلى بيت " مارى" الخياطة اليهوديـــة ، التى تقطن فى حى الظاهر ، وينقل إلينا صورة كاملـــة عـــن طريقـــة حياتها ؛ هى وابنتها (فورتينيه) وابنها (إيلى) :

" ... فالأم " مارى " تعمل خياطة ، وفورتينيه لا تزال طالبـــة ، ولكنها فى الوقت نفسه تعطى دروسًا فى اللغة الفرنسية لبعض بنـــات العائلات لقاء أجر ضئيل، وأخوها يعمل موظفًا فى أحد البنوك، ولكنه أيضًا خصص إحدى حجرات البيت وأتى فيهـــا بجرامفـــون وبضـــع اسطوانات وأخذ يعطى دروسًا فى الرقص لبعض طلبة مدرسة فـــؤاد الأول الثانوية لقاء عشرين قرشًا عن الرقصة الواحدة .. وكانت أمينة تتساءل : هل تستطيع أن تفعل مثلهم وتكسب قوتها بمثل ما يكســـبونه من جهد ؟ ! " / أنا حرة / صـــ صـــ ٥٧ ، ٥٨ .

وكما يتجلى فى هذا المقطع السردى؛ فالسارد عليم بمـــا يجـــرى داخل منزل مارى ، وما يقوم به ابنها (إيلى) من عمل إضافى ، إلى جانب عمله فى أحد البنوك ، وما تقوم به ابنتهـــا (فورتينيـــه) مـــن عمل؛ بتدريس اللغة الفرنسية لبنات العائلات لقاء أجر ؛ وهو ما يبرز لنا مدى علم هذا السارد؛ الذى أراد أن يبين مدى المفارقة بين حيـــاة (فورتينيه) الفتاة اليهودية ، وما تتمتع به من حرية واستقلال مادى ، وبين حياة (أمينة) ؛ التى تحكمها العادات والتقاليد ، وما ينتج عـــن ذلك من الشعور بالقيد ، وعدم الحرية.

وعلى هذا ؛ فصوت السارد العلـــيم ؛ هـــو الصـــوت المســـيطر

والمؤطر للأصوات الأخرى ؛ التى لم تستطع الظهور إلا من خلاله ، بحكم أنه الذات الساردة، وهو ما يتضح فى الشكل التالى:

أم أمينة

أبو أمينة

أمينة (الشخصية المحورية)

عمتها

زوج عمتها

زوج الأم
أحمد خاطبها
جلال زميلها فى الجامعة الأمريكية
الطالب الفلسطينى زميلها فى الجامعة الامريكية
ابن الجيران الذى حاول تقبيلها وهى صغيرة .
البائع المتجول فى الترام

السارد العليم

حبيبها عباس وأخته وأمه
سيدات حى العباسية
طلبة مدرسة فؤاد الأول الثانوية .
عم مجاهد الخادم العجوز فى بيت عباس

أبله سنية
مارى الخياطة اليهودية وابنتها فورتينيه ، وابنها ايلى

الحاج حسنين الفران

عم فرج بائع الدندرمة

ابن عمتها

مركزية السارد العليم فى " أنا حرة "

وإلى جانب الفعل السردى ؛ استعان السارد العليم بتقنية المشـــاهد الحوارية ، الممتزجة بفعل السرد ، وأحياناً بفعـــل الوصـــف ؛ كـــى يكشف لنا عن فكر الشخصية المحورية (أمينة) ، وفكر غيرها مـــن الشخصيات الروائية المصاحبة لها ، وهو ما يكسر من رتابة السرد ، ويفصح عن مستويات التفكير المختلفة ، وهو ما يذيب سطوة الهيمنة الأحادية للسارد العليم ، ويفســـح المجـــال لتنويـــع مظـــاهر الأدوار السردية، وتعدد رؤاها عبر تقنية الحوار .

وتأتى هذه المشاهد الحوارية ، داخل بنية السرد لرواية " أنا حرة"

من خلال أسلوبين سرديين ، كما هو الحـال فـي روايـات إحسـان ومورافيا وساجان سالفة الذكر.

أ- الخطاب المباشر The Direct discourse :

وهو أسلوب سردى ؛ يقتصر فيه دور السارد العليم على مجـرد التقديم لشخصياته بالأفعال الإخبارية (قال ، قالت ، صـرخ ...) ، ووصفه لحركات هذه الأصوات وإيماءاتها - كما رأينا فـي السـرد الذاتى عند إحسان ومورافيا وساجان - مثل " ونظرت إليـه بعينـين غاضبتين وقالت فى عنف ، وقال لها وهو يقوم من وراء المكتـب ، قالت فى دهشة ...إلخ " .

ومن هذا ؛ ذلك الحوار الذى دار بين أمينة ، وحبيبها عباس، عن فكرة الإيمان بالحرية ، والاشتراكية التى يجب أن تسود بين طبقـات الشعب:

" وكانت لاتزال مصرة على البحث عن الإيمان .. إيمان يبـرر حريتها وتحدد هدفها .. فالتحقت بجمعية خيرية لمسـاعدة الفقـراء ، وذهبت إلى عباس لتبلغه خبر التحاقها بهذه الجمعية ، وكانت متعبـة مرهفة الاحساس منهوكة الأعصاب من طول سهادها ، ومن طـول العذاب. وكانت ساعة متأخرة من المساء وكان عباس جالسًا إلى مكتبه يكتب وقد خلت الدار من كل الناس ..

وتلقى عباس الخبر ثائرًا، وألقى بقلمه من يده ، وقال لهـا وهـو يقوم من وراء مكتبه ويحاول أن يبدو متهكمًا أكثر منه ثائرًا:

- وليه ماتنضميش لصالة بديعة!!

ونظرت اليه بعينين غاضبتين وقالت فى عنف :

– قصدك ايه ؟..

– الجمعيات دى مش اكثر من صالة بديعة .. شوية ستات ماشـــيين عريانين .. يبيعوا لحمهم مع الويسكى والشامبانيا لأسيادنا الأغنيا..

قالت فى دهشة !

– ده علشان الفقراء..

قال وهو يروح ويجىء فى الغرفة :

– الفقراء اصحاب حق .. مش لازم يعيشوا على الإحســـان لازم يفضلوا فقرا، ويمرضوا ، ويموتوا ، ويشوفوا الغلب ، لغاية ما يثوروا ويطالبوا بحقهم ..

قالت فى صوت ضعيف كأنها تسترحم :

– وولادهم .. الأطفال الغلابة اللى مالهمش ذنب..

واتسعت خطواته وأخذ يدق بها الأرض كأنه يريـــد أن يشـــعلها نارًا، وصرخ :

– ودول كمان لازم يموتوا علشان اهاليهم تثـــور .. يموتـــوا ولا يعيشوا على الاحسان..

وصرخت وكأنها لم تعد تطيق مناقشته ولا سماع صوته :

– انت ماعندكش قلب .. انت حقود .. انت مدمر .. انت هدام .. حرام عليك، لازم تعمل حساب الناس ..

وبدا كأنه جن ، واقترب منها وفى عينيه نار ، ومد ذراعيه اليها وغرز اصابعه فى كتفيها ورفعها من فوق مقعدها واخذ يهزهـــا فـــى

عنف وهو يصرخ :

– حساب الناس هو حساب الثورة ، لازم تقوم ثـورة .. لازم كلنـا نحترق ونحرق معانا كل شيء .. مش ممكن حنبنى إلا لما نهدم .. فاهمه .. لازم تقوم تقوم .. " / أنا حرة / صـــ صـــ ١٧٢ ، ١٧٣، ١٧٤ .

ففى هذا المشهد الحوارى ؛ استطاع الصوتان الروائيان ؛ (أمينة وعباس)؛ أن يعبرا عن فكرهما ، دونما وساطة من السارد ؛ الـذى وقف دوره عند مجـرد التقـديم للشخصـية ، ووصـفه لحركاتهـا وإيماءاتها.

(ب) الخطاب المباشر الحر The free direct discourse :

وفى هذا الأسلوب لا يتدخل السارد العلـيم مطلقـا، ولا لمجـرد التقديم ، بل يترك الشخصيات الروائية تفصح عن فكرها ومشـاعرها بذواتها ، ودون أدنى تدخل من السارد ؛ كما يتضح فى هذا المشـهد الحوارى بين (أمينة) وعمتها ، عندما طردها زوج عمتها ؛ لأنهـا عادت إلى البيت فى التاسعة مساءً:

"وأحست أمينة بالخجل .. وأحست أنها اقتصت من عمتهـا بمـا يكفى عندما اخرجتها الى الطريق " بجلابية البيت " وعندما لاحظـت أن وجهها خال من الأصباغ وهو ما لم يحدث أبدًا فى حياة عمتها ..

وصارت معها الى داخل البيت وهى مطأطئة الرأس..

ودخلتا توًا إلى غرفة أمينة دون أن يعترض سبيلهما زوج العمـة .. وقالت العمة وقد جلست على السرير بجانب أمينة تحاول إرضاءها وتهدئتها :

- بس لو كنت أعرف كنت فين لغاية نصف الليل ..

- دى الساعة لسة ماجتش تسعه ..

- الليل أوله زى آخره .. كله ليل .. ده أنا فضلت لغاية ما اتجوزت وأنا ما اعرفش فانوس الشارع لما يولع يبقى شكله ايه ..

- الدنيا تغيرت يانينه .. البنات كلهم بيخرجوا ليل ونهار ، اشمعنى انا اللى عايزين تدفنونى بالحيا ..

يا اختى ما بنات الناس كلهم قدامك أهم .. الواحدة منهم من المدرسة على البيت ، حقه ما فيش الا انت يا أمينة فى الحتة كلها اللى دايره على حل شعرك ..

- تحبى أقولك بنات الناس بيعملوا ايه .

لأ ، بلاش السيرة دى . .بس طمنينى يا بنتى .. كنت فين لحد نص الليل؟..

- برضه نص الليل..

طيب ما تزعليش .. كنت فين لحد الساعة تسعة ؟.

- يعنى حاكون فين .. رحت عند فورتينيه علشان آخذ درس الفرنساوى زى العادة ، وكان عندهم عيد فضلوا ما سكين فيه لغاية ما جيت .. وجت فورتينيه واخوها وصلونى لغاية الباب..

- طيب بس مش كنت تقولى يا أمينة علشان ماننخضش عليكى .. ده انا فضلت دايره من الشباك للبلكونة زى المجنونة .. يالا قومى استسمحى بابا وبوسى ايده ..

- بعد ما طردنى .. " / أنا حرة / صـ صـ ٨١ ، ٨٢ .

وهو حوار يوضح لنا مدى المفارقة بين جيلين ؛ جيل العمة المتمسكة بالعادات والتقاليد التى نشأت عليها ؛ وجيل المرأة الجديدة (أمينة) التى ترى فى هذه العادات وهذه التقاليد قيدًا على حريتها.

(٥) السارد العليم وتقنية التعليق :

يأتى التعليق Commentary فى (أنا حرة) ممتزجًا بالفعل السردى ؛ حيث يعلق السارد العليم على الحدث ، وهو تعليق يكشف للقارئ صورة السارد المتخفى وراء هيئة السارد العليم ؛ مثلما يعلق السارد - بطريقة تعليمية إرشادية - على قرار (أمينة) بالهروب من بيت عمتها ، وخطئها فى هذا القرار :

" وكان قرارها أن تهرب من هذا البيت..

ولم يكن ما يجرى لها يستحق ان تتخذ له هذا القرار ، ولا يستحق كل هذا العناء ، فالآباء والأمهات من حقهم دائمًا أن يضربوا بناتهم كوسيلة للتربية والتهذيب ، وكان كل آباء وأمهات الحى يضربون البنات بين حين وآخر ، فلم تكن هى مستثناة منهن..." / أنا حرة / صـ ٢٢ ، ٢٣ .

على أن هذا التعليق للسارد العليم ، على قرار (أمينة) بالهروب من بيت عمتها ، يوضح للقارئ أصول تربية وتهذيب البنات فى حى العباسية الذى تقطن فيه الشخصية المحورية ؛ وهو ما يؤكد مدى علم هذا السارد بما يجرى من أحداث فى هذا الحى .

وعلى ما سبق ؛ يمكن استخلاص النتائج التالية :

- تأرجح بنية السرد فى روايات إحسان عبد القدوس ؛ ذات

الاتجاه النفسى ، بين صيغة السرد الذاتى (الحديث) فى روايتيه (لا أنام ، وأنف وثلاث عيون) ، وهو ما اعتمدت عليه أيضًـا روايتـا (مرحبًا أيها الحزن) لساجان ، و " امرأة من روما " لمورافيا ، إلـى جانب اعتماد "عبد القدوس " على صيغة السرد الموضوعى (التقليدى) فى روايته (أنا حرة).

– اعتماد الرواية النفسية عند " عبد القدوس ، على تقنيات السرد الذاتى الحديث ؛ رغم استخدام صيغة السرد الموضوعى التقليدى ، كما يتجلى فى رواية (أنا حرة) ؛ ويرى البحث أن الإسناد الحقيقى لبنية السرد لهذه الرواية ؛ هو إلى ضمير المتكلم الحاضر (أنا)، لا إلى ضمير الغائب (هو / هى) ، كما تجلى فى ثنايا التحليل.

– ميل روايات "عبد القدوس" نحو تقنيات الرواية الحديثة ، فـى الروايات العالمية؛ ولا سيما الأوروبية ، من استخدام السرد التحليلـى النفسى، والذاكرة ، والخيال الـذهنى التصـويرى ومناجـاة الـنفس، والحواس، وهى العوامل التى تنظم التداعى الحر فى روايات " تيـار الوعى " الحديثة ؛ كما تجلى فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان، و(امرأة من روما) لمورافيا .

– من وظائف السارد بضمير الـ (أنا) فى روايتى عبد القدوس؛ التعبير عن أفكار الذات الساردة ومشاعرها، وقد يأتى كمجرد شاهد، ويأتى مصاحبًا للشخصيات الروائية الأخرى، وقد يأتى ذا معرفة محدودة يعرف ما تعرفه الشخصية المحورية، وقد يستخدم الأسلوب الرسائلى، والسرد المؤطر؛ بأن يترك السارد شخصية أخرى تقوم بالحكى.

الفصل الثانى
بنية الزمان السَّردى

الزمان بين القصة والخطاب:

أدى انتقال النقد الروائى من التاريخيـة الوضـعية Positivistic historiography؛ التى هيمنت على حركة النقد الأدبى فـى القـرن التاسع عشر ؛ إلى أدبية النص فى القرن العشرين ، من خلال ثنائيـة (المتن الحكائى/ المبنى الحكائى) التى وضـعها الشـكليون الـروس لدراسة الحكى ، إلى اختلاف مفهـوم الزمـان الروائـى Narrative Time فى الرواية التقليدية عن مفهومه فى رواية " تيـار الـوعى " الحديثة؛ إذ تقيدت قيم الزمن فى رواية القرن التاسع عشـر بنمـوذج الحكاية التاريخية ؛ التـى اعتمـدت فـى سـردها علـى الترتيـب الكرونولوجى Chronological Order ، واسـتمرار الحركـة إلـى الأمام، من خلال سرد موضوعى يقدم فيه السارد العليم Omniscient narratorالأحداث الماضية من الخارج فى شكل عرض يعتمد علـى التتابع والسببية ؛ حيث" ... يفترض أن الأحداث المتخيلة تنتمى إلـى الماضى وتحكى بالاسترجاع ومعنى هذا أن بداية لحظة القص تصبح بعد بداية الحدث المحكى بل وبعد نهايته أيضًـا..."(١٧٥) ؛ وهـو مـا يجعل الأحداث تسير وفق تواصل سردى؛ تتطور فيه الشخصيات فيما يشبه سيرة الحياة ؛ وهو ما يسهل على القارئ تتبع النص الروائـى،

---

(١٧٥) صلاح فضل – بلاغة الخطاب- صـ ٣٣١.

دونما عناء فكرى ؛ وذلك لمطابقة الزمان اللغوى للزمان الـــواقعى ؛ وهو ما يجعل الرواية مألوفة فى سيرها الزمانى لهذا المتلقى ؛ الـــذى يرى من خلال تلقيه للعمل الروائى الفصل التام بين عناصر الـــزمن الثلاثة ؛ من ماضٍ وحاضر ومستقبل.

وبالنظر فى رواية القرن العشرين ؛ فإن دارسى السرد المحدثين ؛ أمثال ؛ تزفيتان تودوروف، وجيرار جنيت ، وورولان بارت ، وجيرالد برنس ، وجان ريكاردو ، وجان إيف تادييه، وميك بـــال ، وميشـــيل بوتور، وشلوميت ريمون كنعان، وجاب لينتفلت ، ووالالاس مـــارتن ، وغيرهم ؛ ومن تابعهم من النقاد المصريين والعرب ؛ قد ساروا على نهج الثنائية الشكلية ؛ حيث ميزوا فى دراستهم للزمان السردى بـــين زمان القصة وزمان الخطاب السردى ؛ أى أنهم ميزوا بـــين زمـــان الأحداث فى الواقع الفعلى ؛ وزمان النص السردى ، واتخـــذوا مـــن الزمان الخطى السيمولوجى محورًا لدراساتهم النقدية للرواية ؛ وذلـــك لأن رواية " تيار الوعى " الحديثة ؛ هى رواية زمنية فى المقام الأول؛ وبذلك بعد مفهوم الزمن عن معناه المعجمى كما يتضح فـــى معجـــم "لسان العرب " ؛ هو اسم لقليل الوقت وكثيره وهو الدهر ، وهو زمان الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد[١٧٦]. وبعـــد - أيضًـــا - عـــن الزمن الاصطلاحى أو " الزمن النسبى الظاهرى العام " كمـــا ســـماه "نيوتن "[١٧٧] ؛ والذى يستخدمه الإنسان فى حياته بصفة عامـــة مـــن

---

[١٧٦] انظر : ابن منظور – لسان العرب – المجلد الثالث عشر – دار صادر – بيروت – ط ٣- ١٩٩٤ جـ ١٣- مادة (زمن) – ص ١٩٩.

[١٧٧] انظر : أ. أ. مندلاو- الزمن والرواية – ص ٧٦.

الثانية والساعة واليوم والأسبوع والشهر والسنة ؛ إلــى مــا يعــرف بالزمن السيكولوجى Psychological Time ، أو الــزمن الــذاتى، أو الزمن الخيالى الذى تتسم به رواية تيار الوعى الحديثة ؛ لأنــه زمــن يخضع لوعى السارد ؛ الذى يسرد تجربته دون مراقبة ، ولا سيطرة ، ولا تنظيم منطقى للأحداث .

وبذلك انتقلت الرواية الحديثة بالزمن ؛ من زمن خارجى هو زمن القصة إلى زمن سيميولوجى ؛ هو زمن النص ؛ وهو زمــن يتســم بالانحراف واللاترتيب والتشظى الزمنى ؛ والبعثرة؛ ويرجع ذلك إلــى اعتماد السارد على ذاكرتــه المثاليــة Perfect memory وتداعياتــه الحرة Free associations فى سرد أحداث تجربته ، وهو ما يــؤدى إلى تداخل الأزمنة من ماض وحاضر ومستقبل ؛ ومن ثــم يصــعب على المتلقى تتبع قراءة النص السردى . حيث إن السارد يحــاول أن يسرد أحداثًا كثيرة تجرى فى القصة فى وقت واحد، على خط مستقيم هو الزمن الخطى ؛ وهو ما يفرض عليه تكسيرًا لزمن القصة ؛ فيكفى أن يظهر فى العمل الروائى أكثر من شخصية رئيســية ، وهــو مــا يقتضى من السارد العودة إلى الماضى القريب أو البعيد عن الحاضــر الآنى للسرد ؛ كى يعرفنا ما تفعله الشخصية الثانية فى أثناء معايشــة الأولى لحياتها. وربما يحتاج السارد إلى كشف هذه الشخصية أو تلك فى زمن لاحق للحظة الحاضر السردى؛ وهو ما ينتج عنه عدم التتابع فى السير السردى، والخلط بين الأزمنة المختلفة.

وهذا التلاعب بالزمن داخل بنية السرد؛ يحقــق غايــات جماليــة إستاطيقية وفنية ، أهمها أن السارد يخلق فضاء لعالم قصه؛ بالإضافة

إلى خلق نوع من التشويق والتماسك والإيهام بالحقيقى.

وينبغى على السارد فى هذا الانحراف الزمنى للسرد ؛ أن يوفر جميع القرائن الضرورية التى تمكن القارئ من إعادة ترتيب القصة إلى وضعها الطبيعى، وهو ما يحتاج من القارئ إلى إعمال فكره.

ووفقًا لهذا التفاوت بين زمن القصة وزمن النص السردى؛ فقد انقسم الزمن الروائى إلى ضربين ؛ أولهما الزمن الخارجى ؛ ويكمن فى زمن الكتابة وزمن القراءة ؛ على ما يرى كل من ميشيل بوتور وبورنوف وويلى وسيزا قاسم ، وثانيهما الزمن الداخلى ؛ أى الزمن النصى ويشمل الفترة التاريخية التى تجرى فيها الرواية ، ومدة الرواية ، وترتيب الأحداث ، ووضع السارد بالنسبة لوقوع الأحداث، وتزامن الأحداث وتتابع الفصول.. إلخ وهو المعروف بزمن المغامرة أو زمن الحكاية عند كل من بوتور وبورنوف وويلى[(١٧٨)] وهو المعنُى بالدراسة ؛ لأنه يمثل زمن السرد .

ومما سبق نلحظ أن الزمن فى الرواية الحديثة يمثل عنصرًا بنائيًا محوريًا ؛ يقوم عليه بناء الرواية بأكملها ؛ فهو – إلى حد ما – الذى يمنح السارد القدرة على اختيار موضوعه ، ومعالجته فنيًا ؛ وهو الذى يحدد شعرية العمل الروائى من خلال انعكاسه على عناصر الرواية الأخرى من شخصيات وأحداث وأماكن ، ومن ثم لا يمكن أن يتجلى الزمن الروائى منعزلاً عن باقى عناصر الرواية ؛ بل يتخلل الرواية

---

(١٧٨) لمزيد من التفصيل فى هذا الصدد ، راجع:

- ميشيل بوتور ، بحوث فى الرواية الجديدة- صـ ١٠١ ، ١٠٢.
- عبدالملك مرتاض- فى نظرية الرواية – صـ ٢١١ ، ٢١٢ .
- سيزا قاسم – بناء الرواية – صـ ٢٦.

كلها ، ولا يمكن دراسته دراسة تجزيئية ، بعيدًا عن العناصر الأخرى؛ "...فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى..." [١٧٩] ومن هنا تأتى أهمية الزمن كعنصر بنائى مهم يقوم عليه البناء الروائى ؛ ويحدد من خلاله إيقاع السرد ؛ وهو ما يتجلى فى دراسة بنية الزمن فى روايات إحسان عبد القدوس وساجان وموراڤيا من خلال تناول البحث لبنية الزمن من خلال أولاً: الترتيب الزمنى Narrative Order ، من حيث الاسترجاع والاستباق والحاضر الآنى للسرد ؛ ثانيًا: الإيقاع السردى Narrative Tempo / pace من حيث تقنيات الإيقاع السردى (المشهد والوقفة والتلخيص والقفزة) . وثالثًا: التواتر Frequency ؛ من حيث أنواعه الفردى والتكرارى والتكرارى المتشابه .

أولاً / الترتيب السردى Narrative Order :

يقصد بالترتيب الزمنى للسرد ؛ حركة المسار الزمنى للأحداث داخل النص السردى ؛ وفقًا للحظة الآنية الأولى للسرد ؛ والتى تمثل – على ما يرى جيرار جنيت – المحكى الأول أو الانطلاقة الأولى أو " ... المستوى الزمنى للحكاية الذى بالقياس إليه تتحدد مفارقة زمنية بصفتها كذلك"[١٨٠] ؛ حيث يقطع السارد التطور التزامنى لتتابع الأحداث ، ويعود لاستحضار أو لاستذكار أحداث ماضية من خلال تقنية الاسترجاع (Flash back , retrospection , analepsis) ، أو يذكر أحداثًا مستقبلية لاحقة للحظة الآنية للسرد من خلال تقنية

---

(١٧٩) سيزا قاسم – السابق – صـ ٢٧ .

(١٨٠) جيرار جنيت – خطاب الحكاية – صـ ٦٠

الاستباق (Flashward , anticipation , prolepsis) .

على أن هذه المفارقـات الزمنيـة anachronies (الاسـترجاع والاستباق) – داخل النص السردى تمثل نوعًا من أنواع الانحـراف departure ، الذى يمنح الزمان السردى ترتيبًا له خصوصية جمالية وفنية ، تميزه عن مثيله داخل الفن القصصى ؛ تلك الخصوصية التى تختلف من رواية تيار وعى لأخرى ؛ حيث إنه " ... لا يوجد تكنيـك خاص لتيار الوعى ، وإنما يوجد بدلاً من ذلك عدة ألوان من التكنيـك جد متباينة تستخدم لتقديم " تيار الوعى "(١٨١) فى الروايـة الحديثـة ؛ رواية القرن العشرين؛ وتكمن هذه الأنواع التقنيـة فـى " المنولـوج الداخلى المباشر ، والمنولوج الداخلى غير المباشر ، والوصف عـن طريق المعلومات المستفيضة ؛ عن الحياة الذهنية للشخصية ، ومناجاة النفس ، والتداعى الحر ، والمونتاج الزمنى- المكـانى ، وعلامـات الترقيم ، والمجاز " (١٨٣).

وعلى هذا ؛ يتناول البحث الترتيب الزمنى فى روايـات "إحسـان عبد القدوس" ، وروايتى " فرانسواز سـاجان Francoise Sagan " ، و " ألبيرتومورافيـا Alberto Moravia" . مـن خـلال تقنيتـى الاسترجاع، والاستباق.

١ - الاسترجاع Analepsis :

يمثل الاسترجاع الزمنى analepsis تقنية زمنيـة مـن تقنيـات الترتيب الزمنى فـى الخطـاب السـردى Narrative discourse ؛

---

(١٨١) روبرت همفرى – تيار الوعى –صـ ٢٢.

(١٨٣) انظر السابق – صـ ٤٤.

ويتمثل فى الارتداد going back إلى الماضى لاستحضار evocation أو لاستذكار حدث أو أكثر ، أو شخصية روائية أو أكثر فى اللحظة الآنية للسرد ؛ حيث يقطع السارد التواصل الزمنى للأحداث ، ويعـود بذاكرتـه المثاليـة Perfect memory ، وتداعياتـه الحـرة Free associations إلى الماضى بقصد التواصل بين الأحـداث الماضـية والحاضر الآنى للسرد ؛ حتى تكتمل الأحداث، وتتضح جوانب حيـاة الشخصية ؛ ولا سيما الشخصـية المحوريـة central character ؛ حيال المتلقى ؛ وتكثر هذه التقنية فى رواية " تيار الوعى " stream of consciousness ؛ لأنها روايـات نفسـية psychological novels تعتمد فى سردها على سارد مشخص I - narrator يروى لنا تجربته الماضية فى لحظة حاضرة من خلال ذاكرته وتداعياته الحرة .

وهذا الارتداد إلى الماضى يجعل رواية " تيار الـوعى " تـرتبط بالملحمة فى أسلوبها المسمى " فى قلب الأحـداث " In Mediace res ؛ والذى فيه تنطلق الملحمة من وسط مجرى حيـاة الأبطـال ، ثـم تمضى فى تركيزها على بطل واحد(١٨٤).

ينقسم الاسترجاع إلى ثلاثة أنواع ؛ وفقًا لمداه الزمنـى Acertain Reach فى الماضى ، ونوعية علاقته بالمحكى الأول الـذى يمثـل المستوى الزمنى الرئيسى ؛ والذى على ضوئه - كما يرى جنيـت - تتحدد كل مفارقة زمنية بوصفها انحرافـا departure عـن السـير السردى الرئيسى ؛ وهذه الأنواع هى :

أ- الاسترجاع الداخلى The homodiegetic / internal Analepsis :

---

(١٨٤) انظر - روبرت همفرى - السابق- صـ١٢٢.

وفيه لا يجاوز مدى الاسترجاع فى الماضى حدود المحكى الأول؛ ويلجأ إليه السارد لسد بعض الثغـــرات المبكـــرة / earlier ellipses gapsالناجمة عن حذف بعض المعلومات فى السرد ، ويستخدم أيضًا لربط حدث حاضر بأحداث أخرى سابقة مماثلة له ، ولم تـــذكر فـــى النص السردى من باب اقتصاد الحكاية ، وقـــد يســـتخدم لاســـترجاع شخصية أخرى غير الشخصية المحورية ، حتى يذكر المتلقى بها ، أو حتى يكمل بعض المعلومات التى لم تذكر عنها من قبل ؛ وقد يكـــون الاسترجاع الداخلى مجرد تكرار لتوضيح الحدث الآنى للسرد ؛ وقـــد يؤدى هذا النوع من الاسترجاع إلى الحشو فى ثنايا السرد.

ب- الاسترجاع الخارجى The heterodigetic / external Analepsis :

وفيه يجاوز المدى الزمنى للاسترجاع حدود المحكى الأول ؛ أو المنطلق الزمنى للرواية ؛ ويلجأ إليه السارد لملء بعض الفجوات فى حياة الشخصية المحورية ، أو تقديم شخصية جديدة ، تدخل المجرى السردى لأول مرة ؛ ويريد السارد تنوير القارئ بسوابقها ، أو تقديم شخصية غابت عن الأنظار لفترة زمنية وينبغى استعادة ماضيها قريب العهد ، أو تزويد القارئ بمعلومات تكميلية تساعد على فهم ما جرى ويجرى من أحداث ، كما يستخدمه السارد عندما يريد العودة إلى أحداث سابقة للمحكى الأول ؛ وقد يأتى الاسترجاع الخارجى كاستدعاء مرتبط بالحدث الحاضر فى السرد.

جـ- الاسترجاع المزجى أو المختلط The mixed Analepsis :

وهو استرجاع يجمع بين النوعين السابقين (الداخلى والخارجى)؛ وهو أقل تداولاً منهما ؛ فهو داخلى بحكم أنه لا يجاوز بداية الرواية ،

وخارجى بحكم أن مداه الزمنى يسبق بداية المحكى الأولى .

المدى والسعة The Reach and Extent :

لكل استرجاع – وفقًا لعلاقته بالمحكى الأول – مدى وسعة ؛ فالمـــدى هو تلك المسافة الزمنية التى يرتد فيها الاسترجاع إلى الماضى؛ وهو الذى يحدد نوعية الاسترجاع (داخلى أو خارجى) ، تبعًا لوقوع نقطة المـــدى داخل نطاق المحكى الأول أو خارجه ، وقد يحدد السارد مدى الاسترجاع بإشارة زمنية محددة كاليوم أو الشهر أو السنة ، وقد يغفل تحديـــد البعـــد الزمنى للمدى ؛ ومن ثم يحاول القارئ أن يعمل فكره حتى يخمن قدر هذا البعد الزمنى من اللحظة الآنية للسرد.

أما سرعة الاسترجاع ؛ فهى تلك المسافة النصـــية للاســـترجاع ، داخل الخطاب السردى ؛ والتى يحددها القارئ مـــن خـــلال ســـطور وصفحات النص الروائى، وقد تتجلى الســـعة النصـــية – طويلـــة أو قصيرة – وفقًا لنوعية الأحداث التى يسترجعها الســـارد ، وعلاقتهـــا بالحدث الآنى للسرد .

وبالنسبة لتقنية الاسترجاع فى روايات " إحسان عبـــد القـــدوس "، وفرانسوازساجان " و" ألبيرتومورافيا "؛ فيتناولها البحث على النحو التالى :

تأتى تقنية الاسترجاع الزمنى analepsis فـــى روايـــات إحســـان الثلاث ، ثرية ومتنوعة ؛ من حيث عدد المرات ، وصيغ المضـــارع والماضى ، ونوعية الاسترجاع (الداخلى / الخارجى / المزجى) ، وطبيعته (سرد / حوار / مشترك) ، واللسان السارد له (الســـارد / شخصية / مشترك) ، والمدى والسعة .

فالقارئ للروايات الثلاث تتضح له خصائص تقنية الاسترجاع فى

أعمال إحسان الروائية محل الدراسة على النحو التالى :

– تمثل تقنية الاسترجاع فى روايات إحسان ملمحًا بــارزًا ؛ بــل يمكن القول إن روايات إحسان الثلاث تمثل استرجاعًا كبيرًا له ترتيب خاص فى أحداثه ؛ حيث تكرر الاسترجاع فى رواية " أنا حرة " / (١٩٥٤) ؛ (٧٠) مرة ، على مساحة التتابعات النصية للرواية ؛ وهى (١٣٤) تتابعًا نصيًا ؛ محتلاً بذلك (٨٨٧) سطرًا؛ بنسبة ٢٤,٠٤ % من مجمــل ســطور الرواية ؛ وهى (٣٦٨٩) سطرًا. وتكرر فى رواية " لا أنــام / ١٩٥٥ " ؛ (١٤٤) مرة ؛ على مساحة التتابعات النصية للرواية ؛ وهى (٣٠٦) تتابعًــا نصيًا؛ وقد احتلت هذه التقنية (١٣٤٥) سطرًا ؛ بنسبة ١٢,٨ % من مجمــل سطور الرواية ؛ وهى (١٠٤٩٤) سطرًا. وتكرر الاسترجاع فى روايــة " أنف وثلاث عيون / ١٩٦٦" ؛ (٢٠٩) مرة ؛ على مساحة التتابعات النصية للرواية، وهى (٢٥٤) تتابعًا نصيًا ، محتلاً بذلك (٥٤٨) سطرًا ؛ بنســبة ٥,١٠ % من مجمل سطور الرواية ؛ وهى (١٠٧٢٦) سطرًا .

– سيطرة صيغ الفعل الدالة على الحاضر على صيغ الفعل الدالة على الماضى فى الروايات الثلاث؛ حيث تكررت صيغ الحاضر فى رواية (أنا حرة) ؛ (٤٤١٦) مرة ؛ على مساحة صفحات الرواية كلها ؛ والبالغ عددها (١٩٤) صفحة؛ فى حين جاءت صيغ الماضى (٣٠٩٥) مرة ؛ على مساحة صفحات الرواية كلها . وتكررت صيغ الحاضر فى رواية (لا أنام) ؛ (١١٥٥٨) مرة ؛ على مساحة صفحات الرواية كلها ؛ والبالغ عددها (٥٢٩) صفحة ؛ بينما جاءت صيغ الماضى (٨٧٢٨) مرة على مساحة صفحات الرواية وتكررت صيغ الحاضر فى رواية (أنف وثلاث عيون) ؛ (١١٣٢٤) مرة ؛

على مساحة صفحات الرواية فى جزئها الأول ؛ وهى (٤٤٧) صفحة ؛ فى حين تكررت صيغ الماضى (٨١٦٢) مرة . وتمثل هذه الهيمنة سمة من سمات رواية " تيار الوعى" التى تنتمى لصيغة السرد بضمير الـ " أنا " ؛ لأن السارد يروى أحداثًا ماضية وتبدو وكأنها تحدث فى اللحظة الآنية للسرد ؛ وذلك لأنه يروى أحداثه من الداخل ؛ من خلال معايشته للأحداث ؛ وهو ما يؤكد مرة أخرى انتماء رواية " أنا حرة " لروايات تيار الوعى ؛ رغم أنها تسرد بصيغة السارد الغائب ؛ وهو ما أكده البحث من قبل فى فصل الرؤية السردية ؛ وكان من الملائم لها أن يأتى السرد فيها بضمير الأنا ؛ لا بضمير الـ " هو " .

– اعتمد السارد فى الروايات الثلاث ؛ على قرينة حالية ؛ وهى قرينة الزمن الماضى الآنى (كانت / كان + مضارع) ؛ مثل قول السارد الغائب فى رواية (أنا حرة) عن أمينة (... إنها فى كل مرة كانت تذهب إلى صديقتها فورتينيه كانت تقف أمام المرآة ...) / أنا حرة / صـ ٩٧ ؛ إلى جانب استخدام السارد للقرينة اللفظية ؛ وهى (لا تزال / لا يزال / الآن)؛ مثل قول (نادية) فى رواية (لا أنام): "ولازلت اذكر اليوم الأول الذى انطلقت فيه شارة أنوثتى .. " / لا أنام / جـ١ / صـ٥٠ . ويرجع هذا الاستخدام للقرينت الحالية واللفظية إلى اعتماد السارد – ولا سيما السارد المشخص فى روايتى (لا أنام وأنف وثلاث عيون) – على الذاكرة والتداعيات الحرة فى سرد أحداث تجربته.

– اعتمد السارد فى الروايات الثلاث ؛ على إشارات زمنية لتتابع الأحداث؛ مثل قوله فى رواية (أنف وثلاث عيون) : (وفى اليوم

التالى ..) / أنف / جـ١ / صـ١١ ، وقوله فى رواية (لا أنـام) (وفى الصباح التالى...) / لا أنام / جـ١ / صـ ١٦٧ ، وقوله فـى رواية (أنا حرة) (وفى الساعة الرابعة مساء خرجت...) / أنا حرة / صـ٥٩ ؛ إلى جانب استخدام السـارد لتحديـد عمـر الشخصـية المحورية / أنا حرة / أمثلة صــ صــ ١٤ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ١١٦ ، ١٤٥ ، ١٨٧ ؛ وهو ما يمنح القارئ فرصـة لمتابعـة الأحـداث ، وإحساسه بواقعيتها.

-اعتمد السارد فى الروايات الثلاث على الانطلاقات السردية ؛ أو ما يسميه" جيرار جنيت " تكاثر الإلحاحات الذاكرية ؛ وهو ما يعنـى تكاثر البدايات "... التى يمكن كل واحدة منها (إلا الأخيرة) أن تبدو فيما بعد كأنها ديباجة تمهيدية..."[١٨٥] ؛ وهو يتجلى فـى روايـة (لا أنام) فى قول (نادية لطفى) : (ولكنى أذكر جريمة أكبر من هذه ..) / لا أنام / جـ١ / صـ ١٨ ؛ وانظر أمثلة أخرى ، صـ ٥٠ ، ٧٨، ١٣٦ ، ١٦٨ ، ٢١٦ ، ... ؛ ومنه قول (أمينة سالم) فـى روايـة (أنف وثلاث عيون) (إلى أن كان يوم ...) / أنف / جـ١ / صـ ٢٦٨ / ؛ وانظر أمثلة أخرى ؛ جـ١ / صـ ٣٣ ، ٦٧ ، ٢٨٨، ١٧٧ ، ٢١١ ؛ ومنه قول السارد الغائب فى رواية (أنا حرة) (الـى ان كان يوم التدشين...) / أنا حرة / صـ١٢٣/ وانظر أمثلة أخـرى ؛ صـ ٣٦ ، ١٣١ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١١٥ ، ٨٩ ، ١١٦.

وبالنسبة لتقنية الاسترجاع فى روايات إحسان الثلاث ؛ من حيـث أنواعه ، وطبيعته ، واللسان الناطق له ؛ فيتضح فى الجدول التالى:

---

[١٨٥] جيرار جنيت – خطاب الحكاية – صـ ٥٧ .

جدول يوضح خصائص

تقنية الاسترجاع فى روايات إحسان عبد القدوس

اسم الرواية	مرات الاسترجاع	سطور الاسترجاع	نوع الاسترجاع وعدد سطوره					
			داخلي	السطر	خارجي	السطر	المزجي	المسطر
أنا حرة	٧٠	٨٨٧	٥١	٢٤٩	١٦	٦٢٣	٣	١٥
لا أنام	١٤٤	١٣٤٥	١٠٥	٤٩٥	٣٢	٨١٩	٧	٣١
أنا وثلاث عيون	٢٠٩	٥٤٨	١٩٨	٥٢٤	٩	٢٠	٢	٤

تابع الجدول السابق

اسم الرواية	طبيعة الاسترجاع			اللسان السارد		
	سرد	حوار	مشترك	السارد	شخصية	مشترك
أنا حرة	٤٦	٢٠	٤	٥٤	١٥	١
لا أنام	٧٣	٦١	١٠	١٠٠	٢٩	١٥
أنا وثلاث عيون	٩٤	١١٤	١	١٤٢	٥٩	٨

والقارئ للجدول السابق ؛ يتضح له استخدام السارد فى روايات إحسان الثلاثة ؛ لتقنية الاسترجاع بأنواعها الثلاثة (الداخلى / الخارجى / المزجى) ، وقد سيطر الاسترجاع الداخلى على النوعين الآخرين ؛ حيث تكرر فى رواية (أنا حرة) (٥١) مرة ؛ بنسبة ٧٢,٨ % من مجموع مرات الاسترجاع ؛ وهى (٧٠) مرة ؛ محتلاً بذلك (٢٤٩) سطرًا ، بنسبة ٢٨,٠٠ % من مجموع سطور الاسترجاع فى الرواية ؛ وهى (٨٨٧) سطرًا ، وتكرر الاسترجاع الداخلى فى رواية (لا أنام) (١٠٥) مرة ؛ بنسبة ٧٢,٩ % من مجموع مرات الاسترجاع فى الرواية ؛ وهى (١٤٤) مرة ؛ محتلاً بذلك (٤٩٥) سطرًا ؛ بنسبة ٣٦,٨ % من مجموع سطور

الاسترجاع فى الرواية ؛ وهى (١٣٤٥) سطرًا . وتكرر الاسترجاع الداخلى فى رواية (أنف وثلاث عيون) (١٩٨) مرة ؛ بنسبة ٩٤,٧ % من مجموع مرات الاسترجاع فى الروايـــة ، وهـــى (٢٠٩) ؛ محتلاً بذلك (٥٢٤) سطرًا ؛ بنسبة ٩٥,٦% من مجمـــوع ســـطور الاسترجاع ، وهى (٥٤٨) سطرًا ؛ ومثال ذلك قول (نادية لطفـــى) فى رواية (لا أنام) : (واستعرضت فى مخيلتى الأيام العنيفة المثيرة التى قضيتها مع مصطفى .. الأيام التى كنت أنصهر فيها بين ذراعيه وأنسى خلالها نفسى فى مغامرات مجنونة ... " / لا أنام / جـــ٢ / صــ٣١٠ .

وجاء الاسترجاع الخارجى فى الثلاث روايات فى المرتبة الثانية ؛ حيث تكرر فى رواية(أنا حرة) (١٦) مرة ؛ محتلاً بذلك (٦٢٣) سطرًا ؛ وتكرر فى رواية (لا أنام) (٣٢) مـــرة ؛ محـــتلاً بـــذلك (٨١٩) سطرًا، وتكرر فى رواية (أنف وثلاث عيون) (٩) مرات ؛ محتلاً بذلك (٢٠) سطرًا ؛ ويتضح هذا النوع من الاســـترجاع فـــى قول (السارد الغائب) فى رواية (أنا حرة) مبينًا حياة أسرة أمينـــة (كان أبوها قد طلق أمها قبل أن تولد.. ولم يكن هناك سبب للطلاق إلا إن أباها لا يستطيع أن يكون زوجًا مسئولا عن بيت وامرأة وأولاد .. وقد ولدت بعد أن وقع الطلاق بشهور ..." / أنا حـــرة / صـــــ٢٤ . بينما جاء الاسترجاع المزجى أو المختلط الذى يجمع بـــين النـــوعين السابقين؛ فى المرتبة الثالثة ؛ حيث تكرر (ثلاث مرات) فى روايـــة (أنا حرة) ؛ محتلاً(١٥) سطرًا ، وتكرر فى رواية (لا أنام) ســـبع

مرات ، محتلاً (٣١) سطرًا ؛ وتكرر فى رواية (أنف وثلاث عيون) (مرتين فقط) ، محتلاً بذلك أربعة أسطر فقط ؛ ويتضح ذلك فى قول السارد الحاضر (نادية لطفى) فى رواية (لا أنام) عندما استرجعت حياتها من خلال خيالها التصويرى (ومرت أيام حياتى فى مخيلتى كأنها شريط سينمائى سريع ، وشاهدت الضحايا الذين صرعتهم "الصبى الذى استدرجته حتى البيت ليضربه البواب.. وكوثر نفسها التى حطمت حبها لمدحت . حبها الأول العف.. ثم صديقتى مرفت التى وشيت بها الى أهلها . ثم طنط صفية .. ثم عمى الذى قطعت ما بينه وبين أبى بوقيعة خسيسة .. والليالى التى حررت فيها نفسى من كل القيود وقضيتها بين أحضان مصطفى ..." / لا أنام / جـ٢ / صـ٤٦٤ .

فهذا الاسترجاع خارجى بحكم استرجاع (نادية) لأحداث سابقة للمحكى الأول ؛ والمتمثلة فى الصبى الذى ضربه البواب ، وتحطيمها لقلب كوثر ومدحت ، ووشايتها لأهل مرفت ، ثم هو استرجاع داخلى حينما استرجعت ما فعلته بطنط صفية ثم عمها ، ولياليها مع مصطفى.

وقد أدى الاسترجاع بأنواعه الثلاثة ، فى روايات إحسان ؛ وظائف متعددة وفقًا لنوعية الاسترجاع ؛ حيث ارتبط الاسترجاع الداخلى بوظائف؛ هى : استرجاع شخصية أخرى غير الشخصية المحورية ؛ حتى يكمل السارد بعض المعلومات عنها ؛ كى ينير خلفية الشخصية حيال المتلقى ؛ كما نرى فى استرجاع نادية لطفى / السارد

المشخص لشخصية مصطفى صديقها فى رواية (لا أنام) / لا أنام / جـ١ / صـ ٨٥ ، ٨٦ ؛ ومثل استرجاع السارد الغائب لشخصية (فورتينيه) الزميلة اليهودية لأمينة فى رواية (أنا حرة) ومدى ما حدث فيها وفى حياتها من تطور ، فهو يقول " ولم يكن لها صديقات.. فصديقة صباها فورتينيه قد فقدتها منذ زمن طويل ، وقد قابلتها مرة فى شارع قصر النيل فلم تذكر صداقتها ، إنما اعتبرتها زبونة يمكن اغراؤها فأخذت تلح عليها أن تأتى لزيارتها فى (أتيليه) الخياطة الذى افتتحته أخيرًا مع أمها ..." / أنا حرة / صـ١٤٧ . ومثل استرجاع (أمينة سالم) لفايزة زوج أبيها / أنف / جـ١ / صـ٢٦٦ .

وقد يأتى الاسترجاع الداخلى ؛ ليربط الحدث الآنى بأحداث أخرى سابقة مماثلة له ؛ حتى يكمل السارد ثغرات لم تذكر من قبل ؛ مثلما فى استرجاع (نادية لطفى) لاعتيادها خلع ملابسها أمام مصطفى (لم أحس وأنا هائمة فى قبلته بأصابع مصطفى وهى تبحث عن " سستة " ثوبى وتشدها لتخلع الثوب عنى !!.. ولم تكن المرة الأولى التى أخلع فيها ثوبى أمام مصطفى .. كانت الطبيعة خلال الشهور الطويلة التى عرفته فيها قد أعطته منى ما أراد ، وأعطتنى منه ما أردت.." / لا أنام / جـ١ / صـ١٤١ ، ١٥٦ .

وقد يأتى الاسترجاع الداخلى لسد بعض الثغرات واستكمال بعض الأحداث التى لم تذكر فى حينها ؛ مثل استرجاع (نادية لطفى) – من خلال " دادا حليمة " - ما حدث بعد إغمائها إثر طلاق الأب لزوجه "صفية " (ولكن إغمائى لم يحل دون أن يسير أبى فى إجراءات

الطلاق... فعندما سقطت على الأرض فى المرة الأولى - كما قالت "دادا " حليمة بعد ذلك - لم يهتم أبى ... ثم تركنى ملقاة على الأرض، وقاد المأذون إلى حجرة المكتب ليوقع الوثيقة الكريهة ..

والتى حملتنى هى طنط صفيه ... ووضعتنى فى فراشى ... " / لا أنام / جـ١ / صـ ٢٩١ ، ٢٩٢ .

وقد يأتى الاسترجاع الداخلى لمجرد تكرار الحدث أو أحداث ذكرت قبل ذلك؛ وهو ما يؤدى إلى الحشو فى ثنايا الرواية ؛ مثلما نرى فى قول الدكتور هاشم لأمينة سالم " ... انتى مش كويسة يا أمينة .. ما تقدريش تبقى كويسة .. ما تقدريش تصونى كرامة أى رجل .. انتى كنت متجوزة وبتخونى جوزك معايا .. وبعدين اتخطبتى لواحد وخنتيه برضه .. وبعدين اتجوزتى واحد تالت وخنتيه .. وكنتى بتحبينى وتخونينى .. ودلوقت بتحبى واحد تانى وبتخونيه برضه..." / أنف / جـ١ / صـ صـ ٤٢٤ ، ٤٢٥ .

وبالنسبة للاسترجاع الخارجى ، فقد ارتبط بأحداث سابقة لبداية السرد؛ كى يكمل بعض المعلومات عن الشخصية المحورية أو عن الشخصيات الأخرى ؛ مثل قول السارد المشخص (نادية لطفى) " لقد تفتح وعى وأمى مطلقة .. كانت قد طلقت وعمرى لا يتجاوز العامين ، وتزوجت من آخر ، وتركتنى لأبى ... " / لا أنام / جـ١ / صـ٣٨ .

وقد يأتى الاسترجاع الخارجى كاستدعاء لحدث مرتبط بالحدث الحاضر فى السرد؛ مثال ذلك انظر صـ ٧٠ فى (أنا حرة) ، وفى

رواية (أنف وثلاثة عيون) صـــ ١١ ، ٤٢ ، وقــد يــأتى لتقــديم شخصية تدخل المجرى السردى لأول مرة ؛ مثل اســترجاع الســارد (نادية لطفى) فى رواية (لا أنام) لشخصية " حسن ابن الجيــران " الذى كان يعاكسها؛ الرواية صـــ ٤٤ / جـــ ١. وقد يرتبط الاسترجاع الخارجى باسترجاع شخصية قد اختفت بعض الوقت ثم عــادت إلـــى الأحداث مرة أخرى ؛ مثل استرجاع (نادية) – فى رواية (لا أنام) – لشخصية الأم / الرواية / صـــ ٥٢ / جــ١ ؛ وشخصية كــوثر / الرواية / صـــ ٣٧١- جــ٢ ، وصـــ ٤١٥ - جـــ ٢.

ووفقًا لهذه الوظائف المتنوعة للاسترجاع ؛ فهناك أنــواع أخــرى للاسترجاع ؛ داخل بنية السرد لروايات إحسان عبد القدوس ، فهنـــاك الاسترجاع الاستكمالى بأنواعه (الداخلى والخارجى والمزجى) والذى تكرر (٣٩) مرة فى رواية أنا حرة ؛ محتلًا بذلك (٧٨١) ســطرًا ، وتكرر فى رواية (لا أنام) (٩٠) مرة ، محتلاً بــذلك (١١٥٧) سطرًا ؛ وتكرر فى رواية (أنف وثلاث عيون) (٨٤) مرة ؛ محــتلاً بذلك (٣٠١) سطرًا.

وهناك الاسترجاع التكرارى (الداخلى والخارجى والمزجـــى) ؛ والذى تكرر فى رواية (أنا حرة) (٢٩) مرة ؛ محتلاً بــذلك (٨٤) سطرًا ؛ وتكرر فى رواية (لا أنام) (٥٣) مرة ؛ محتلاً بذلك (١٨٦) سطرًا؛ وقد تكرر فى رواية (أنف وثلاث عيون) (١٢٤) مــرة ؛ محتلاً بذلك (٢٣٨) سطرًا .

وجاء فى المرتبة الثالثة (الاسترجاع المزجى) الذى يجمع بــين

النوعين السابقين (الاستكمالى و التكرارى) ؛ وقد تكرر فى روايـــة (أنا حرة) مرتين ، محتلاً بذلك (٢٢) سطرًا ، وتكرر فى رواية (لا أنام) مرة واحدة ؛ محتلاً بذلك سطرين ؛ وتكرر فى روايـــة (أنـــف وثلاث عيون) (مرة واحدة) ؛ محتلاً بذلك (٩) أسطر.

وبالنسبة لتقنية الاسترجاع فى روايات إحسان ؛ من حيث طبيعة الاسترجاع واللسان السارد له ؛ فقد جاءت متنوعة ، كما يتجلى فى جدول خصائص تقنية الاسترجاع ؛ فمن حيث طبيعة الاسترجاع جاءت متنوعة داخل بنية الروايات الثلاث ؛ من حيث السرد والحوار والاشتراك بينهما ؛ حيث تكررت تقنية الاسترجاع فى سرد رواية (أنا حرة) (٤٦) مرة؛ وداخل الحوار (٢٠) مرة، وجاء الاسترجاع مشتركًا بين السرد والحوار (٤) مرات فقط ؛ بينما تكرر الاسترجاع داخل سرد رواية (لا أنام) (٧٣) مرة ؛ وفى المشاهد الحوارية (٦١) مرة ؛ وجاء مشتركًا ين السرد والحوار (١٠) مرات ، وجاء الاسترجاع داخل سرد رواية (أنف وثلاث عيون) (٩٤) مرة ، فى حين جاء فى الحوار (١١٤) مرة ؛ وهى نسبة عالية فاقت نسب تواتره فى السرد ، وهو ما يدل على اهتمام إحسان ببنية الحوار داخل رواياته ، وجاء الاسترجاع مشتركًا بين السرد والحوار (مرة واحدة) فقط .

وبالنسبة للسان السارد للاسترجاع ؛ داخل روايات إحسان فقد جاء على النحو التالى ، حيث جاء على لسان السارد الغائب فى رواية (أنا حرة) (٥٤) مرة ؛ وجاء على لسان الشخصـــيات الأخـــرى – ولا

سيما داخل المشاهد الحوارية (١٥) مرة، وجاء مشتركًا بين السارد والشخصيات الأخرى(مرة واحدة).

وجاء الاسترجاع على لسان السارد فى رواية (لا أنام) (١٠٠) مرة ؛ وجاء على لسان الشخصيات الأخرى (٢٩) مرة ؛ وجاء مشتركًا بين السارد المشخص (نادية لطفى) والشخصيات الأخرى (١٥) مرة .

وجاء الاسترجاع على لسان السارد فى رواية (أنف وثلاث عيون) (١٤٢) مرة ؛ وعلى لسان الشخصيات الأخرى (٥٩) مرة ؛ بينما جاء مشتركًا (٨) مرات.

وجدير بالذكر أن نجد تقنية الاسترجاع فى روايات ' إحسان عبد القدوس ' تأتى فى معظمها على لسان السارد ؛ وذلك لأنها روايات (تيار وعى) تعتمد فى سردها على سارد مشخص يمثل المؤطر الرئيسى لبنية الخطاب السردى فى روايات الكاتب .

-وسائل السارد لربط تقنية الاسترجاع بمستوى الحكى فى روايات إحسان :

اعتمد السارد الغائب والمشخص فى روايات "إحسان عبد القدوس" على وسائل متعددة لربط المقطع الاسترجاعى بمستوى السير السردى الرئيسى ؛ وهو ما يتم تفصيله على النحو التالى :

– قد يطوق السارد الغائب أو المشخص فى روايات إحسان مقطع الاسترجاع بعبارة مماثلة فى طرفيها ؛ فى بداية الاسترجاع ونهايته ؛

مثلما يتضح فى قول السارد الغائب فى رواية (أنا حرة) الذى يبين فيه حيرة أمينة فى الذهاب إلى بيت أبيها :

- بداية الاسترجاع ← هل تهرب إلى بيت أبيها ← / الرواية / صـ ٣٧.

نهاية الاسترجاع ← فهل تهرب إلى بيته ← / الرواية / صـ ٤٠ .

فهذا النوع من الاسترجاع يشبه الخطين الذين يفصلان الجملة الاعتراضية عن سياق النص الرئيسى – على ما ترى سيزا قاسم[١٨٦] – وهو ما يسهل على القارئ تحديده .

– وقد يأتى الاسترجاع مصدرًا بجملة تمهيدية ؛ تهيئ القارئ لاستقبال المقطع الاسترجاعى ، ثم يلتحم الاسترجاع بالسرد الرئيسى دون اهتمام بالنقطة التى ينضم إليها ؛ مثل قول (أمينة سالم) فى رواية (أنف وثلاث عيون) : وقد سبق أن ... / الرواية / صـ ١١ / جـ ١ ، ومنذ خمس سنوات ... / الرواية / صـ ٤٢ / جـ١؛ وانظر أمثلة أخرى فى رواية (أنا حرة) صـ ١١٥ ، ١١٧ ، ١٦٧ ... الخ .

– وكثيرًا ما يعتمد الاسترجاع على ذاكرة السارد الغائب فى (أنا حرة) / صـ١٧٩، وعلى ذاكرة السارد المشخص فى (أنف وثلاث عيون) (ولكنى عدت أتذكر ...) / صـ ٢١ / جـ١ .

– قد يطلق السارد حدثًا آنيًا يستحضر به أحداثًا سابقة – داخلية وخارجية – ؛ بحيث يأتى الاسترجاع طبيعيًا ، ثم ينضم إلى المحكى الأول دون عناء ، ويتضح ذلك على سبيل المثل فى قول (نادية لطفى) / الشخصية المحورية فى رواية (لا أنام) عندما كانت فى

---

(١٨٦) سيزا قاسم – بناء الرواية – صـ ٤٣.

شقة مصطفى : " وانتهيت من كأسى .. ولم تكن المرة الأولى التـــى أشرب فيها .. " / صـــ ١٠٦ م جـــ١ .

- وأحيانًا يأتى الاسترجاع مصدرًا بأداة تشبيه (كما / الكـــاف / كأن / زى) مثل قول السارد الغائب فى رواية (أنا حرة) (... كما كانت فى مدرسة السنية ، تمرح وتضحك...) / صـــ ١١٩ ؛ وهـــى أدوات يستخدمها السارد لتوضيح الصورة أمام المتلقى .

- وقد يأتى الاسترجاع ممتزجًا بالخيال الذهنى التصويرى ؛ الذى يلعب دور الذاكرة المثالية داخل روايات إحسان بصفة خاصة ؛ وداخل روايات تيار الوعى بصفة عامة ؛ مثل قول (نادية لطفى) فى (لا أنام) .

(فاستعرضت فى مخيلتى حكايات البنات اللاتى أعرفهن ...) / صـــ ١٥٠ /جـــ١.

- وقد يأتى الاســـترجاع ممتزجًـــا بـــالحوار الـــداخلى internal monologue ، وهو ما يتضح فى قول السارد الغائب فى (أنا حرة) عن (أمينة) (وأخذت تلوم نفسها أنها هى التى ذهبت إلى عباس ...) / صـــ ١٦٣ .

- وقد يأتى الاسترجاع داخل المشاهد الحوارية ممتزجًا بالأسلوب المباشر الحر ، وداخل الأسلوب غير المباشر الحر ؛ أمثلة ذلك فى رواية (أنف وثلاث عيون) صـــ ٦٦ / جـــ١ ، صـــ ١٢٢ / جـــ١.

- وأحيانًا يستخدم السارد اسمًا موصولاً للربط بين السرد الرئيسى والمقطع الاسترجاعى ؛ مثلما تقول (أمينة سالم) فى رواية (أنف

وثلاث عيون) على سيارة محمد (إنها سيارة أخرى غير الشفروليه التى ركبتها معه منذ سبع سنوات) / صـــ ٣٢٦ / جـــ١.

– وقد يختلط الاسترجاع بالتحليل النفسى والتعبير عن المشاعر ؛ ونجد ذلك فى رواية (أنا حرة) / صـــ ١١٢ ، وفى رواية (أنف وثلاث عيون) / صـــ ٣٨٢ / جـــ ١ .

المدي والسعة :

أولاً / المدى الزمنى للاسترجاع :

يأتى المدى الزمنى للاسترجاع فى روايات إحسان متنوعًا ، بعدًا وقربًا؛ وفقًا لعلاقته بالمحكى الأول ، ويأتى محددًا وغير محدد وفقًا للقرينة الزمنية التى يستخدمها السارد داخل النص الاسترجاعى ؛ وهو ما يتضح فى الجدول التالى:

جدول يوضح نسبة تواتر المدى الزمنى للاسترجاع
فى روايات " إحسان عبد القدوس "

اسم الرواية	عدد مرات المدى الاسترجاعى	نوعية المدى وفقًا للقرينة الزمنية			
		محدد	النسبة	غير محدد	النسبة
انا حرة	٧٠	٣٤	٤٨,٥٧ %	٣٦	٥١,٤٢ %
لا أنام	١٤٤	٥٦	٣٨,٨ %	٨٨	٦١,١١ %
أنف وثلاث عيون	٢٠٩	٤٤	٢١,٠ %	١٦٥	٧٨,٩ %

يتضح من الجدول السابق ؛ تكرار المدى الزمنى للاسترجاع فى رواية (أنا حرة) (٧٠) مرة ؛ وهو عدد المقاطع الاسترجاعية ؛

داخل الرواية ؛ منها (٣٤) مرة مدى محددًا بنسبة ٤٨,٥٧ % من مجموع مرات الاسترجاع ، و (٣٦) مرة غير محدد ؛ بنسبة(٥١,٤٢ %) من مجموع مرات الاسترجاع . وجاء المدى الزمنى للاسترجاع فى رواية (لا أنام) (١٤٤) ؛ وهو عدد مرات المقاطع الاسترجاعية ؛ منها (٥٦) مرة محددًا ؛ بنسبة ٣٨,٨ % من مجموع مرات الاسترجاع ، ومنها (٨٨) مرة غير محدد ؛ بنسب ٦١,١١ % من مجموع مرات الاسترجاع . وجاء المدى الزمنى فى رواية (أنف وثلاث عيون) (٢٠٩) مرة ؛ وهو مجموع مرات الاسترجاع ؛ منها (٤٤) مرة مدى محددًا ؛ بنسبة ٢١,٠ % من مجموع مرات الاسترجاع ؛ ومنها (١٦٥) مرة مدى غير محدد ؛ بنسبة ٧٨,٩ % من مجموع مرات الاسترجاع .

وجدير بالذكر أن نجد السارد فى روايات عبد القدوس يستخدم قرائن زمنية تحدد للقارئ المدى الزمنى للاسترجاع ؛ وفق علاقته بالمحكى الأول ؛ فقد تأتى هذه الإشارات الزمنية محددة بالسنة أو الشهر أو اليوم أو الليلة أو الصباح أو امبارح ؛ مثلما نرى فى رواية (أنف وثلاث عيون) على لسان أمينة سالم (... والخطاب يطرقون بابى منذ كنت فى الخامسة عشرة من عمرى " / الرواية / صـ١٠ / جـ١ ؛ وكما فى رواية (أنا حرة) (كانت فى العاشرة من عمرها ...) الرواية / صـ ٣٢ .

وقد يستخدم السارد عبارة تحدد المدى الزمنى للاسترجاع ؛ مثلما تقول (نادية لطفى) فى (لا أنام) : (عقب ان طلق صفية) /

الرواية / صــ ٤١٤ / جـــ ٢. وهــذا التحديــد للمــدى الزمنـــى للاسترجاع ؛ يضفى على الأحداث مسحة واقعية ؛ تجعل القارئ يتابع تجربة الشخصية المحورية وهو يشعر بواقعية ما يقرؤه.

وقد جاء المدى المحدد فى رواية (أنا حرة) محصورًا من حيث الطول والقصر – وفقًا للحظة الآنية للسرد – بين (ليلــة) و (٢٤ ساعة) ، مثلما نجده فى رواية (لا أنـــام) محصـــورًا بـــين (فـــى الصباح) ، صــ ٤٦٧ جـ ٢ ، و (يوم مـــا تولـــدتى) أى منـــذ عشرين عامًا / صــ ٤١٥ ، جـ ٢.

ونجده فى رواية (أنف وثلاث عيون) محصورًا بين (وكنت فى خلال هاتين الساعتين) صــ ٤١٧ / جـ ١ ، و (من عشرين عاما) / صــ ٣٢٢ / جـ١

وبالنسبة للمدى غير المحدد للاسترجاع ؛ فقد فاق نســبة تـــواتر المدى المحدد للاسترجاع ؛ وهو ما يعنى أن السارد يريد من القـــارئ أن يعمل فكره حتى يخمن المسافة الزمنية للمدى الاسترجاعى ؛ مثلما يتضح فى قول (أمينة سالم) فى (أنف وثلاث عيون) (عندما كنت أحادثه فى التليفون) الرواية / صــ ٥٤ / جـ١.

ثانيا / سعة الاسترجاع :

جاءت سعة الاسترجاع فى روايات إحسان ؛ متنوعة بين الطـــول والقصر وفقًا لأسطر كل استرجاع ، أى وفقًا للمساحة النصية للمقطع الاسترجاعى ؛ وهو ما يتضح فى الجدول التالى :

جدول يوضح خصائص
سعة الاسترجاع مقاسة بالأسطر فى روايات إحسان عبد القدوس

اسم الرواية	١٠/١	٢٠/١١	٣٠/٢١	٤٠/٣١	٥٠/٤١	٦٠/٥١	٧٠/٦١	٨٠/٧١	٩٠/٨١	١٠٠/٩١	٣٠٠/١٠١	المجموع
أنا حرة	٥٧	٤	٣	١	-	٣	-	-	-	-	٢	٧٠
لا أنام	١٢٣	٨	٥	١	١	٢	-	٢	-	١	١	١٤٤
أنف وثلاث عيون	٢٠٧	٠,١	-	١	-	-	-	-	-	-	-	٢٠٩

وكما يتضح فى الجدول السابق ؛ اعتمد السارد الغائب فى رواية (أنا حرة) والسارد الحاضر فى (لا أنام) و (أنف وثلاث عيون) / على الاسترجاعات القصيرة – بشكل واضح – التى تتراوح فى طولها النصى بين (١٠/١) سطر وعشرة أسطر ، بلغ عددها فى (أنا حرة) / (٥٧ / ٧٠) ، وفى (لا أنام) / (١٢٣ / ١٤٤) ، وفى (أنف وثلاث عيون) / (٢٠٩/٢٠٧) . ونادرًا ما يأتى المقطع الاسترجاعى طويلاً ؛ حيث جاء فى (أنا حرة) (مرتين) بين (٣٠٠/١٠١) سطر ، وجاء فى (لا أنام) (مرة واحدة) بين (٣٠٠/١٠١) سطر ؛ ولم يأت أى مقطع طويل فى رواية (أنف وثلاث عيون) .

وبالنسبة لتقنية الاسترجاع الزمنى فى روايتى (مرحبًا أيها الحزن) لساجان، و (امرأة من روما) لمورافيا ؛ فقد جاءت ثرية ومتنوعة كما هو الحال فى روايات إحسان فالقارئ لروايتى " مرحبًا أيها الحزن " و" امرأة من روما " ، لساجان ومورافيا ؛ تتضح له خصائص تقنية الاسترجاع فى الروايتين على النحو التالى :

– تكررت تقنية الاسترجاع فى رواية " مرحبًا.. " (١٠٢) مرة ؛ على مساحة التتابعات النصية للرواية ؛ وهى (١٦٦) تتابعًا نصيًا، وقد احتلت هذه التقنية (٣٠٢) سطرًا ؛ بنسبة ١٠,٧٢ % من مجمل سطور الرواية ؛ وهى (٢٨١٥) سطرًا. وتكرر الاسترجاع فى رواية (امرأة من روما) لمورافيا (٤٨٨) مرة، على مساحة التتابعات النصية للرواية ؛ والتى بلغت (٣٠٢) تتابعًا نصيًا ، محتلاً

بذلك (١٣٣٠) سطرًا ؛ بنسبة ١٠,٥٩% من مجمل سطور الرواية ؛ وهى (١٢٥٥٥) سطرًا.

– سيطرة صيغ الفعل الدالة على الماضى ؛ على صيغ الفعل الدالة على الحاضر ؛ حيث تكررت صيغ الماضى فى رواية (مرحبًا أيهـا الحزن) لساجان – بجزأيهـا – (٢٨٥٢) مـرة ؛ والبـالغ عـدد صفحاتها (١٤٣) صفحة ؛ فى حـين تكـررت صـيغ الحاضـر ؛ (٢٥٣٤) مرة ، وتكررت صيغ الماضى فى رواية (امرأة من روما) لمورافيا – بجزأيها – ، (١٣٤٥٧) مرة ؛ والبالغ عـدد صـفحاتها (٤٠٧) صفحة ، فى حين تكررت الصـيغ الدالـة علـى الحاضـر (١٣٢٨١) مرة ، وهذا التفوق العددى لصيغ الماضى يخالف المعتاد فى روايات تيار الوعى ؛ بصفة عامة؛ وروايات " إحسان عبد القدوس " بصفة خاصة ؛ والتى تعتمد – كروايات تيار الوعى – على صـيغ الحاضر أكثر من صيغ الماضى ؛ لأن السارد يـروى تجربتـه مـن الداخل ؛ من خلال معايشته للأحداث ؛ وهو ما يجعل الأحداث تبـدو وكأنها تحدث فى اللحظة الآنية للسرد .

– اعتمد السارد المشخص فى الروايتين ، على القرينـة الحاليـة (كان / كانت + مضارع) ، والقرينة اللفظية (الآن / اليوم / مازلت / لا يزال) كما هو الحال فى روايات إحسان ؛ ومثـال ذلـك قـول (سيسيل) فى (مرحبًا أيها الحزن) (كنا نقضى السـاعات الطـوال على الشاطئ...) / صـ ٥ / جـ١. وأحيانًا يستخدم السارد (ظرف الزمان) (اليوم – حينذاك) ليشير به إلى حاضر الكتابة ؛ كما فى قول

(آدريانا) فى رواية (امرأة من روما) (كانت جيزيلا خير صـــديقة لى وكان جينو خطيبى . واليوم يمكننى أن أحكم عليهما حكما نزيهـــا بعيدا عن الهوى ...) الرواية / صــ ٦٣/ جــ١.

– اعتمد السارد – كما هو الحال فى روايات إحســـان – علـــى إشارات زمنية لتتابع الأحداث ، مثال ذلك فى رواية (مرحبًـــا أيهـــا الحزن) (وفى اليوم السادس)/ صــ ٥ / جــ١ ، وفى رواية (امرأة من روما) (وفى ذلك المساء) / صــ ٦٦ / جــ ١ ؛ إلـــى جانـــب اعتماد السارد – كما هو الحال أيضًا فى روايات عبد القدوس– علـــى كثرة الانطلاقات السردية ؛ ومنه قول (آدريانا) فى (امـــرأة مـــن روما) : (ولقد سمعت ذات مرة ..) / صــ ٢٢٥ / جــ٢ ، ومنه قول (سيسيل) فى (مرحبًا أيها الحزن) (وفى بداية الصيف الـــذى أنا بصدده ...)/ صــ٤ / جــ١.

وبالنسبة لتقنية الاسترجاع فى روايتى " ساجان وموروافيا " ، مـــن حيث أنواعه، وطبيعته ، واللسان السارد له ؛ فيتضح فـــى الجـــدول التالى:

جدول يوضح خصائص
تقنية الاسترجاع فى روايتى ساجان ومورافيا

اسم الرواية	مرات الاسترجاع	سطور الاسترجاع	نوع الاسترجاع وعدد سطوره					
			داخلى	السطر	خارجى	السطر	لمزجى	السطر
مرحبا أيها الحزن	١٠٢	٣٠٢	٦٥	١٣٢	٣٥	١٣٠	٢	٤٠
امرأة من روما	٤٨٨	١٣٣٠	٤٣١	١٠٦١	٤٨	٢٢٣	٩	٣٦

تابع الجدول السابق

اسم الرواية	طبيعة الاسترجاع			اللسان السارد		
	سرد	حوار	مشترك	السارد	شخصية	مشترك
مرحبا أيها الحزن	٧٠	٣٢	–	٧٥	٢٦	١
امرأة من روما	٢٨٠	٢٠١	٧	٣٥٦	١٢١	١١

يتضح من الجدول السابق ، استخدام السارد الحاضر فى روايتـــى ساجان ومورافيا ؛ للاسترجاع الزمنى بأنواعه الثلاثـــة (الـــداخلى / الخارجى / المزجى) – كما هو الحال فى روايات إحســـان – وقـــد سيطر الاسترجاع الداخلى – كما هو الحال عند إحسان – الذى تكرر (٦٥) مرة فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) ، محـــتلاً بـــذلك (١٣٢) سطرًا ؛ وتكرر (٤٣١) مرة فى رواية (امرأة من روما) لمورافيا ؛ محتلاً بذلك (١٠٦١) سطرًا. مثال ذلك قول (سيسيل) فى رواية " مرحبًا أيها الحزن " "... وأغمضـــت عينـــى ، وحاولـــت أن أذكـــر التعبيـــرات المختلفـــة التـــى عهـــدتها فـــى وجـــه آن ، ... " صـــ١٥/جـــ١.وجاء الاسترجاع الخارجى فى المرتبة الثانية – كمـــا

هو الحال عند إحسان - ؛حيث تكرر فى (مرحبًا أيها الحزن) (٣٥) مرة ؛ محتلاً بذلك (١٣٠) سطرًا، وتكرر فى (امرأة مـــن رومـــا) (٤٨) مرة ، محتلًا بذلك (٢٣٣) سطرًا؛ مثل استرجاع (آدريانا) فى (امرأة من روما) لطفولتها البائسة المحرومة من كل وسائل السعادة / انظر الرواية / صـــ١٤/جـــ١. وجاء الاسترجاع المزجـــى الـــذى يجمع بين النوعين السابقين ؛ فى المرتبة الثالثة- كما هو الحال فـــى روايات إحسان - حيث تكرر (مرتين) فقط فى (مرحبًا أيها الحزن) ؛ محتلاً بذلك (٤٠) سطرًا، وتكرر فى (امرأة من روما) (٩) مرات ؛ محتلاً بذلك (٣٦) سطرًا ؛ وهو ما يتجلى فى قـــول الأم (لآدريانـــا) عندما علمت أن (جينو) ضاجع آدريانا (لو أنه يبغى الزواج بك لما ضاجعك. لقد ظللت مخطوبة لأبيك مدة عامين ولم يزد على تقبيلـــى مرة أو اثنتين وذلك قبل زواجـــى ببضـــعة شـــهور ...) الروايـــة / صـــ٥٤/جـــ١. فهذا الاسترجاع داخلى بحكـــم أن الأم تتحـــدث عـــن مضاجعة جينو لآدريانا، وهو ما حدث داخل المدى الزمنى للمحكـــى الأول ؛ ثم انتقلت إلى خطوبتها لأبى آدريانا وهو ما حـــدث خـــارج المحكى الأول .

وقد أدى الاسترجاع بأنواعه الثلاثة فى روايتى"ساجان ومورافيا"؛ وظائف متعددة ؛ هى نفسها وظائف الاسترجاع فى روايات إحســـان عبد القدوس ؛ حيث قام الاسترجاع الـــداخلى فـــى روايتـــى ســـاجان ومورافيا ؛ باستكمال أحداث لم تذكر من قبل مثل قول (آدريانا) فـــى (امرأة من روما) (... فذهبت إلى الكنيسة للاعتراف ... وكنت قـــد

انقطعت عن الاعتراف منذ عام تقريبًا...) الرواية /صـــ٩٠/جــ١.

وقد يرتبط الاسترجاع الداخلى بتذكر حدث مرتبط بالحدث الآتـــى للسرد ؛ مثل قول " سيسيل " فى رواية " مرحبًا أيها الحزن " (ولـــم أنس قط هذا الموقف ، وكلما مددت يدى لأتناول عود ثقاب تـــذكرت تلك اللحظة العجيبة ، حين فقدت سيطرتى على أصابعى ، وشـــعرت بعينى آن ترمقانى بحدة وإمعان ، وأحسست بـــذلك الفـــراغ العظـــيم حولى"/الرواية / صــــ٩٦/جـــ٢.

- وقد يأتى الاسترجاع الداخلى لمجرد تكرار الحدث ؛ انظر أمثلة ذلك فى رواية (امرأة من روما)/ صــــ٢٢٧/جـــ٢؛ ورواية (مرحبًا أيها الحزن)/صــــ١٥/جـــ١.

- وقد يأتى الاسترجاع الـــداخلى لاســـترجاع شخصـــية لأول مـــرة أو لاسترجاع شخصية غابت فترة عن الأحداث؛ كاسترجاع أدريانا فـــى (امـــرأة من روما) لـــ (جينو) صــــ١٠٣/جـــ١، وآستارتيا / صـــ ١٠٤/جـــ١ .

وبالنسبة للاسترجاع الخارجى ؛ فقد يرتبط فى روايتى " ســـاجان ومورافيا " - كما هو الحال عند إحسان - باستدعاء حدث سابق عن المحكى الأول؛ كقول (آدريانا) فى (امرأة من روما) عـــن شـــقتها الصغيرة (... وكنا نسكن شقة صغيرة فى الطابق الثانى مـــن مبنـــى خفيض ممتد أقيم خصيصا لعمال السكة الحديد قبـــل ذلـــك بخمســـين عاما...) / صــــ١٣/جـــ١.

- وقد يأتى الاسترجاع الخارجى مرتبطًا بملء بعـــض الثغـــرات فى حياة الشخصية المحورية سابقة لحدود المحكى الأول؛ مثلما يتضح

فى قول (سيسيل) فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) التى آمنت برأى أوسكار وايلد فى الفجور (... ووجدت نفسى شغوفة بترديد عبارات كقول أوسكار وايلد: (إن الفجور هو الظاهرة الوحيدة ذات الطابع البارز فى هذا العصر الحديث ...) / الرواية / صـ٢١/جـ١.

– وقد يرتبط الاسترجاع الخارجى بذكر معلومات عن الشخصيات الأخرى؛ مثل كلام (جينو) فى رواية (امرأة من روما) عن مخدومته وكيف أنها تقضى يومها/ انظر الرواية / صـ٣٨/جـ١.

– وقد يرتبط الاسترجاع الخارجى باستدعاء حدث مرتبط بالحدث الآنى للسرد ؛ كما استعادت (سيسيل) خروجها بمفردها مع والدها قبل مجىء (آن) ؛ وذلك عندما خرجت مع أبيها وآن/ انظر الرواية / صـ٥٢/جـ١.

ووفقًا لهذه الوظائف المتنوعة للاسترجاع ؛ فهناك أنواع أخرى للاسترجاع – كما هو الحال عند إحسان عبد القدوس – داخل بنية السرد لروايتى " ساجان وموارفيا " ، فهناك الاسترجاع الاستكمالى الداخلى والخارجى والمزجى ؛ الذى تكرر فى رواية "مرحبًا أيها الحزن" (٦٧) مرة ، محتلاً بذلك (٢٣٣) سطرًا، وتكرر فى رواية مورافيا (امرأة من روما) (٢٥٦) مرة ؛ محتلاً بذلك (٨١٤) سطرًا.

وهناك الاسترجاعَ التكرارى الداخلى والخارجى والمزجى ؛ الذى تكرر فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) (٣٥) مرة ؛ محتلاً بذلك (٦٩) سطرًا ، وتكرر فى رواية (امرأة من روما) (٢٢٦) مرة ؛ محتلاً بذلك (٤٧٢) سطرًا .

وهناك الاسترجاع المزجى (التكرارى / الاستكمالى) ؛ الذى تكرر فـــى رواية (امرأة من روما) لمورافيا (٦) مـــرات ؛ محـــتلاً بـــذلك (٤٤) سطرًا، ولم يأت فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان .

وبالنسبة لتقنية الاسترجاع فى روايتى " ساجان ومورافيا " ؛ من حيث طبيعة الاسترجاع واللسان السارد له ، فقد جاءت ثرية متنوعة – كما هو الحال فى روايات إحسان – كما يتجلى فى جدول (خصـــائص تقنيـــة الاسترجاع) ؛ فمن حيث طبيعة الاسترجاع جاءت متنوعة داخـــل بنيـــة الروايتين ؛ من حيث السرد والحوار والاشتراك بينهما ؛ حيث تكـــررت تقنية الاسترجاع فى سرد رواية (مرحبًا أيها الحـــزن) (٧٠) مـــرة ، وداخل الحوار (٣٢) مرة ؛ ولم يأت الاسترجاع مشتركًا بـــين الســـرد والحوار فى رواية (مرحبًا ...). بينما تكرر الاسترجاع فى سرد روايـــة (امرأة من روما) (٢٨٠) مرة ؛ وداخل الحوار (٢٠١) مرة ؛ وجـــاء مشتركًا بين السرد والحوار (٧) مرات فقط .

وبالنسبة للسان السارد للاسترجاع ، داخـــل روايتـــى " ســـاجان ومورافيا " ؛ فقد جاء منوعا بين (السارد والشخصية ومشتركا) كمـــا هو الحال فى روايات عبد القدوس ؛ حيث جاء الاسترجاع على لسان السارد فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) (٧٥) مرة ؛ وجـــاء علـــى لسان الشخصيات الأخرى (٢٦) ، وجـــاء مشـــتركًا بـــين الســـارد والشخصية (مرة واحدة) فقط .

وجاء الاسترجاع على لسان السارد فى رواية مورافيا (امرأة من روما) متكررًا (٣٥٦) مرة ، وجاء على لسان الشخصيات الأخرى

(١٢١) ، وجاء مشتركًا بين السارد والشخصية (١١) مرة .

وكما هو واضح؛ فإن معظم الاسترجاعات جـاءت علـى لسـان السارد فى أعمال إحسان وعملـى سـاجان ومورافيـا ؛ وذلـك لأن الروايات فى مجملها تنتمى إلى روايات تيار الوعى التى تعتمد - فى سردها - على صيغة السرد بضمير المتكلم (أنا) ؛ وهو مـا يجعـل السارد الحاضر هو المؤطر الرئيسى لبنية الخطاب السردى .

وسائل السارد لربط تقنية الاسترجاع بمستوى الحكى فى روايتى ساجان ومورافيا:

اعتمد السارد الحاضر فى روايتى " ساجان ومورافيا " ؛ على نفس الوسائل التى اعتمد عليها سارد روايات "إحسان عبد القدوس" ؛ لربط المقطع السردى بمستوى السير السردى الرئيسى ؛ وهو ما يتم تفصيله على النحو التالى:

- قد يطوق السارد الحاضر مقطع الاسترجاع بعبارة مماثلة فى طرفيها ؛ كما يتضح فى ذلك الاسترجاع الذى تتخيل فيه (سيسيل) شقتها بعد زواج (آن) من أبيها (ريمون):

- بداية الاسترجاع ← " ولم أستطع أن أتصور أن شقتنا ... " صـ ١٢٣/ جـ٦

نهاية الاسترجاع ← " لم أستطع أن أتصور أن مثل هذه الشقة ... "

- وقد يهيئ السارد القارئ بجملة تمهيدية يصـدر بهـا مقطعـه

الاسترجاعى ؛ كما يتضح فى قول (آدريانا) فى (امرأة من روما) (... كما سبق أن قلت) / صـــ ٣٧/جـــ١.

– وقد يطلق السارد حدثًا آنيًا يستحضر به حدثًا ماضيًا أو أكثـــر ؛ كما يتضح فى قول (سيسيل) فى (مرحبًا أيها الحزن) (كنـــت إذا ألصق شفتيه– تقصد حبيبها سيريل – بشفتى تذكرت وجه آن ...) / الرواية / صـــ٥٣ / جـــ١.

–وكثيرًا ما يعتمد السارد على الذاكرة المثالية فى اســـترجاعاته ؛ مثل قول (سيسيل) فى (مرحبًا أيها الحزن) (وإنى لأذكر بقية تلـــك الليلة كما أذكر كابوسا...) / الرواية / صـــ ١٣٩/جـــ٢

– وقد يأتى الاسترجاع مصدرًا بأداة التشبيه (كما / كأن) أو أداة مثل (بينما) ؛ التى تلعب دور توضيح الحدث الآنى للقارئ مثل قول (آدريانا) فى (امرأة من روما) (فحملق – تقصد آستاريتا – فى وأخذ وجهه يختلج متشنجا كما كان يختلج فى السيارة " الرواية / صـــ ١٠٤ / جـــ١.

– وقد يأتى الاسترجاع ممتزجًا بالخيال الذهنى التصويرى؛ انظر (مرحبًا أيها الحزن) صـــ١١٦ / جـــ٢ ، صـــ ١٤٣ / جـــ٢.

– وأحيانًا يأتى الاسترجاع ممتزجًا بالحوار الداخلى ، انظر أمثلـــة لذلك فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) / صـــ١٥/ جـــ١.

– وقد يأتى الاسترجاع داخل بنية المشاهد الحوارية ؛ ممتزجًا بالأسلوب غير المباشر الحر ، انظر " امرأة من روما " / صـــ ١٢٢/ جـــ ١ ، وأحيانًا يأتى ممتزجًا بالأسلوب المباشر الحر ، انظر (مرحبًا أيها الحزن) /صـــ ١٣١/جـــ٢.

– وفى بعض الأحيان يبدأ السارد استرجاعه بفعل تذكر ، ثـم ينهـى الاسترجاع بجملة تحمل قرينة الزمن الآنى ، كما فى رواية (مرحبًا أيهـا الحزن) (بل إننى الآن...) / صـ ١٩ / جـ١ ؛ وهو ما ينبـه القـارئ بانتهاء الاسترجاع واستئناف السير السردى الرئيسى مرة أخرى .

– وأحيانًا يبدأ السارد استرجاعه باسـم موصـول للـربط بـين المحكى الأول والاسترجاع ، كما يتضح فى قـول (آدريانـا) فـى (امرأة من روما) (كنت جالسة على الأريكة التى سحبتنى إليها مـن شعرى قبل ذلك بفترة وجيزة ...)/صـ٥٢/جـ١.

– وأحيانًا يأتى الاسترجاع بين علامتى اعتراض ؛ كقول آدريانـا فى (امرأة من روما) (... فأنى أحبك – تقصد جينو – كما أحببتك دائما – ...) الرواية / صـ ١١٨/ جـ١.

– وأحيانًا يأتى الاسترجاع فى هيئة التركيب الاستباقى (كـان + س + مضارع) ، كما يتضح فى قول (آدريانا) فى (امـرأة مـن روما) لحبيبها (جياكومو) داخل أحد المشاهد الحواريـة (... كـان سيفرج عنك...) الرواية / صـ١٩٦ / جـ٢.

وقد يأتى الاسترجاع مرتبطًا بالزمن النفسى ؛ انظر (امرأة مـن روما) / صـ١٤٥/جـ١.

المدى والسعة :

أولاً/ المدى الزمنى للاسترجاع :

يأتى المدى الزمنى للاسترجاع فى روايتى (مرحبًا أيها الحـزن) لساجان ؛ و (امرأة من روما) لمورافيا متنوعًا، بعدًا وقربًا ، وفقًـا

لعلاقته بالمحكى الأول – كما هو الحال فى أعمال " إحسان عبد القدوس " ، وقد أتى المدى الزمنى محددًا وغير محدد؛ وفقًا للقرينة الزمنية التى يستخدمها السارد الحاضر داخل بنية المقاطع الاسترجاعية ، وهو ما يتضح فى الجدول التالى :

جدول يوضح نسبة تواتر المدى الزمنى للاسترجاع وأنواعه داخل روايق (مرحبًا أيها الحزن) و(امرأة من روما)

اسم الرواية	عدد مرات المدى الاسترجاعى	نوعية المدى وفقا للقرينة الزمنية			
		محدد	النسبة %	غير محدد	النسبة %
مرحبًا أيها الحزن	١٠٢	٣٢	٣١,٣٧ %	٧٠	٦٨,٦٢ %
امرأة من روما	٤٨٨	٩٥	١٩,٤٦ %	٣٩٣	٨٠,٥٣ %

يتضح من الجدول السابق ؛ تكرار المدى الزمنى للاسترجاع فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان (١٠٢) مرة ، وهو نفسه عدد مرات الاسترجاع فى الرواية ؛ منه (٣٢) مرة مدى محددًا بنسبة ٣١,٣٧ % من مجموع مرات الاسترجاع و(٧٠) مرة مدى غير محدد ؛ بنسبة ٦٨,٦٢ % من مجموع مرات الاسترجاع ، وتكرر المدى الزمنى فى رواية (امرأة من روما) لمورافيا ؛ (٤٨٨) مرة؛ وهو نفسه عدد مرات الاسترجاع فى الرواية ؛ منه (٩٥) مرة مدى محددًا ؛ بنسبة ١٩,٤٦ % من مجموع مرات الاسترجاع ، و (٣٩٣)

مرة مدى غير محـــدد ؛ بنســبة ٨٠,٥٣ % مـــن مجمـــوع مـــرات الاسترجاع.

وجدير بالذكر أن نجد السارد المشــخص فــى روايتــى ســاجان ومورافيا – كما هو الحال فى روايات إحسان – يستعين بقرائن زمنية داخل المقاطع الاستراجاعية يستطيع القارئ من خلالها أن يحدد المدى الزمنى للاسترجاع ؛ حسب علاقته بالسير الرئيسى للسرد ، مثل قول السارد (سيسيل) فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) (ترمـــل –تقصـــد الأب – منذ خمسة عشر عاما) / الرواية / صـــ ٣/جـــ١ ، ومثـــل قول(آدريانا) فى رواية (امرأة من روما) (منذ عام / صـــــ٩٠ / جـــ١ ، منذ طفولتى صـــ٥٧ / جـــ١) ؛ وقد يستخدم السارد عبـــارة تحدد المدى الزمنى للاسترجاع؛ مثل قول (سيســـيل) فـــى روايـــة (مرحبًا أيها الحزن) (أمـــام مائـــدة العشـــاء) / الروايـــة / صـــــ ٥٩/جـــ١.

وعلى هذا ؛ نلحظ أن المدى الزمنى المحدد فى روايـــة (مرحبًـــا أيها الحزن) جاء محصورًا بين (ربع ســـاعة) الروايـــة / صـــــ ١٦/جـــ١؛ وبين – خمسة عشر عاما) الرواية / صـــ٣/جـــ١ ، وجاء المدى الزمنى المحدد فى رواية (امرأة من روما) لمورافيا محصورًا بين (لحظة واحدة) / الرواية / صـــ ١٠٠/ جـــــ٢ ، و (خمســـين عاما) / الرواية / صـــ ١٣/ جـــ١. وهذا التحديـــد الزمنـــى للمـــدى الاسترجاعى يضفى على الأحداث مســـحة واقعيـــة تجعـــل القـــارئ متعاطفًا مع تجربة السارد.

وبالنسبة للمدى غير المحدد فى روايتى " ساجان وموارفيا " ؛ فقد سيطر من حيث نسبة التواتر – كما اتضح فى الجدول السابق– علـــى نسبة المدى المحدد ؛ كما هو الحال فى روايات عبد القدوس ؛ وكـــأن السارد الحاضر يريد من القارئ أن يعمل فكره ، حتى يحدد المســـافة الزمنية للمدى الاسترجاعى ، ومن ثم يساهم مع الســـارد فـــى تلقـــى التجربة ؛ وهو ما يتضح فى قول (آدريانا) فى (امرأة من رومـــا) (دخلت المحل انه ذلك المقهى الذى تناولت فيـــه وجبـــة مـــع أمـــى وجينو..) الرواية / صـــ٢٤ / جـــ٢ ، وانظر أيضًا رواية (مرحبًـــا أيها الحزن) صـــ ١٩ / جـــ١ ، وصـــ٢٦ / جـــ١ ، وصـــ٣٧ / جـــ١.

ثانيًا / سعة الاسترجاع:

جاءت سعة الاسترجاع فى روايتى (مرحبًا أيها الحزن) و(امرأة من روما) قصيرة فى عدد الأسطر ؛ وهو ما يتضح فى الجدول التالى:

جدول يوضح سعة الاسترجاع مقاسة بالأسطر فى روايتى
(مرحبًا أيها الحزن) و (امرأة من روما)

جملة الأسطر / اسم الرواية	١٠/١	٢٠/١١	٣٠/٢١	٤٠/٣١	٥٠/٤١	٦٠/٥١
مرحبًا أيها الحزن	٩٦	٥	١	–	–	–
امرأة من روما	٤٧٣	١١	٤	–	–	–

وكما هو واضح فى الجدول السابق؛ أن كل استرجاعات روايتـــى "ساجان وموارفيا " ، قصيرة فى عدد أســـطرها ؛ فهـــى لا تتجـــاوز

الثلاثين سطراً ؛ وهو ما نجده فى روايات إحسان ؛ الذى يسيطر القصر على معظم استرجاعاته إلا فى القليل من الاسترجاعات التى تصل فى عدد أسطرها ما بين (١٠١ – ٣٠٠) سطر.

فالقارئ للجدول السابق؛ يلحظ أن استرجاعات روايتى ساجان ومورافيا؛ تتسم بالقصر ؛ حيث إن الاسترجاعات التى تتراوح فى طولها بين (١/١٠) أسطر ؛ بلغ عددها فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) (٩٦/١٠٢) مرة بنسبة ٩٤,١ % من مجموع مرات الاسترجاع ، وفى رواية (امرأة من روما) (٤٧٣/٤٨٨) ؛ بنسبة ٩٦,٩ % من مجموع مرات الاسترجاع .

وجاءت الاسترجاعات التى تتراوح بين (١١/٢٠) سطراً ؛ (٥) مرات فى رواية (مرحباً أيها الحزن) ، و(١١) مرة فى رواية (امرأة من روما) ، وجاءت الاسترجاعات التى تتراوح بين (٢١/٣٠) سطرًا ؛ (مرة واحدة) فقط فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) و(٤) مرات فى رواية (امرأة من روما) لمورافيا.

ثانياً / الاستباق Prolepsis :

تمثل تقنية الاستباق Prolepsis فى رواية تيار الوعى مفارقة زمنية anachrony نحو المستقبل ؛ حيث إن السارد – ولا سيما السارد المشخص– يقطع السير الرئيسى للسرد ليفسح حيزًا لاستدعاء مستقبلى لحدث أو لمجموعة من الأحداث ؛ ومن ثم فالاستباق يمثل انحرافاً واضحاً للسير السردى الكرونولوجى chronological recounting لتتابع الأحداث ؛ مثله مثل الاسترجاع.

على أن هذه التقنية قليلة الاستخدام فى الروايات التقليديـــة بشـــكل عام ؛ فهى لا تتلاءم مع طبيعة السارد الغائب " الذى يكتشف أحـــداث سرده فى نفس الوقت الذى يرويها فيه ويفاجأ مع قارئـــه بـــالتطورات غير المنتظرة"[١٨٧]، وعلى النقيض من ذلك؛ فإن السرد بضمير الأنـــا (Person-I) ؛ يمثل الشكل الروائى الأكثر ملاءمة لتوظيـــف تقنيـــة الاستباق ؛ حيث إن هذه التقنية ترتبط" بعقدة القدر المكتوب "intrigue de predestination"على ما يرى " تودوروف " ؛ إذ إن السارد "... يحكى قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع ، قبل وبعد، لحظة بداية القص ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمنى..."[١٨٨].

وكما أن الاسترجاع يرتبط فى تحديد أنواعـــه بالانطلاقـــة الســـردية الأولى؛ فإن الاستباق يرتبط بعلاقته بنقطة النهاية فى السرد الرئيسى؛ فوفقًا لهذه النهاية السردية ؛ يأتى الاستباق الزمنى ذا أنواع ثلاثة؛ هى:

١ – الاستباق الداخلى The internal Prolepsis :

وهو استباق يقع داخل حدود السير السردى الرئيسى ، ولا يجاوز مداه الزمنى ؛ وهو الأكثر شيوعًا؛ وفيه يقوم السارد المشخص بسرد أحداث رئيسية سيتكرر سردها مرة أخرى فى مرحلة لاحقـــة داخـــل السرد؛ ويعرف بالاستباق التكـــرارى أو الإنـــذار المبكـــر advance noticeالذى يؤدى دور الإعلان لهذا الاستباق ؛ وهو فى هذا يشـــبه الاسترجاع التكرارى ، ودوره فى تذكير المتلقى بالحدث.

---

[١٨٧] – سيزا قاسم – بناء الرواية – صـ٤٤.

[١٨٨] – السابق – صـ٤٤.

٢- **الاستباق الخارجى The External Prolepsis :**

هو استباق يقع خارج المدى الزمنى للمحكى الأول، ويكون علـــى مقربة من زمن السرد أو الكتابة دون أن يلتقيـــا ، ويقـــل اســـتخدامه مقارنة بالاستباق الداخلى.

٣- **الاستباق المزجى The Mixed Prolepsis :**

وهو استباق يجمع بين النوعين السابقين (الداخلى والخارجى) ؛ وهو أقل تداولاً منهما؛ فهو داخلى بحكم أنه لا يجاوز المدى الزمنـــى للسير السردى الرئيسى؛ وخارجى بحكم تجاوزه للمدى الزمنى لنقطـــة النهاية فى السرد الرئيسى .

أما عن تقنية الاستباق فى روايات " إحسان عبـــد القـــدوس " ، " وفرانسواز ساجان وألبيرتومورافيا " ؛ فيتم تناولها على النحو التالى:

تقنية الاستباق فى روايات إحسان:

تمثل تقنية الاستباق فى روايات " إحسان عبد القـــدوس " ملمحًـــا بارزًا ؛ وبخاصة روايتاه " لا أنام " و "أنف وثلاث عيـــون" ؛ لأنهمـــا روايتا " تيار وعى" يعتمدان على السرد بضمير الأنـــا ؛ "والحكايـــة " بضمير المـــتكلم " أحســـن ملائمـــة للاستشـــراف مـــن أى حكايـــة أخرى.."[١٨٩] على ما يـــرى "جيرارجنيـــت " ؛ وذلـــك لأن الســـارد الحاضر ينتقل بين أمس واليوم وغدًا دون تمييز؛ معتمدًا فى ذلك على ذاكرته المثالية ، وتداعياته الحرة ومناجاة النفس والخيال التصـــويرى وغيرها من تقنيات رواية " تيار الوعى" التى تجعل الســـارد معايشًـــا لأحداثه ؛ رغم حدوثها فى زمن مضى.

---

[١٨٩] - جيرار جنيت - خطاب الحكاية - ص٧٦.

جاءت تقنية الاستباق فى أعمال إحسان الروائية ثرية ومتنوعة؛ مـــن حيث عدد المرات ، ونوع الاستباق (داخلى / خارجى / مزجى)، ومـــن حيث طبيعته ، واللسان السارد له ؛ وهو ما يتضح فى الجدول التالى:

جدول يوضح خصائص

تقنية الاستباق فى روايات إحسان عبد القدوس

اسم الرواية	مرات الاستباق	سطور الاستباق	نوع الاسترجاع وعدد سطوره					
			داخلي	سطر	خارجي	سطر	مزجي	سطر
أن حرة	٢٧	٦١	٢٧	٦١	-	-	-	-
لا أنام	٢٣٢	٧٢٧	٢٢٩	٧٠٣	٣	٢٤	-	-
أنف وثلاث عيون	٤٠٥	٧٣٧	٤٠٥	٧٣٧	-	-	-	-

تابع الجدول السابق

اسم الرواية	طبيعة الاستباق						اللسان السارد		
	سرد	سطر	حوار	سطر	مشترك	سطر	السارد	شخصية	مشترك
أن حرة	١٥	٤٨	١٢	١٣	-	-	١٦	١١	-
لا أنام	٩٤	٣٩٤	١٣ ٧	٣٢٦	١	٧	١٥٤	٥٧	٢١
أنف وثلاث عيون	٩٥	٢٢٥	٣١ ٠	٥١٢	-	-	٢٤٢	١٥٢	١١

والقارئ للجدول السابق ؛ يلحظ تكرار تقنية الاستباق الزمنى فـــى رواية (أنا حرة) (٢٧) مرة على مساحة التتابعات النصية للرواية ؛وهى (١٣٤) تتابعًا نصيًا- محتلاً بذلك (٦١) سطرًا فقط؛ بنســبة ١,٦ % من مجمل سطور الرواية ؛ وهى (٣٦٨٩) سطرًا .

وهذه النسبة لعدد مرات الاستباق قليلـــة بالنســبة لعـــدد مـــرات الاسترجاع فى رواية (أنا حرة) ؛ ويرجع السبب فى ذلك إلى طبيعة صيغة السرد فى هذه الرواية ؛ حيث إنها تعتمد على صـــيغة الســـرد بضمير الــ(هى) ؛ فهو سارد -على ما ترى سيزا قاسم - يكتشـــف

أحداث روايته فى نفس الوقت الذى يسردها فيه ، ويفاجأ مـــع قارئـــه بالتطورات غير المنتظرة .

وقد تكرر الاستباق فى رواية (لا أنـــام) (٢٣٢) مـــرة ؛ علـــى مساحة التتابعات النصية للراوية؛ وهى (٣٠٦) تتابعًا نصيًا ، محتلاً بذلك (٧٢٧) سطرًا بنسبة ١٩,٧٠ % من مجموع مجمـــل ســـطور الرواية؛ وهى (٣٦٨٩) سطرًا .

فى حين تكرر الاستباق فى رواية (أنف وثلاث عيون) (٤٠٥) مرة ؛ على مساحة التتابعات النصية ، وهى (٢٥٤) تتابعًـــا نصـــيًا محتلاً بذلك (٧٣٧) سطرًا؛ بنسبة ٦,٨٧ % مـــن مجمـــل ســـطور الرواية ؛ وهى (١٠٧٢٦) سطرًا .

وجدير بالذكر أن نجد تفوق نسبة تواتر تقنية الاستباق على نســـبة تقنية الاسترجاع فى روايتى (لا أنـــام ، وأنـــف وثـــلاث عيـــون) لإحسان؛ ويرجع ذلك إلى طبيعة السرد فى هاتين الروايتين ؛ اللتـــين يصاغان بضمير الأنا ؛ والذى يلائمه أكثر صيغة تقنية الاستباق .

وبالنسبة لأنواع الاستباق فى روايات إحسان كمـــا يتضـــح فـــى الجدول السابق ؛ فقد استخدم السارد الغائب فى رواية (أنـــا حـــرة) نوعًا واحدًا فقط من أنواع الاستباق ؛ وهو الاستباق الداخلى ؛ الذى لا يتجاوز مداه الزمنى نقطة نهاية السير السردى الرئيسى ؛ فـــى حـــين استخدم السارد الحاضر فى رواية (لا أنام) نوعين من الاســـتباق ؛ هما الاستباق الداخلى الذى تكرر فى الرواية (٢٢٩) مرة ؛ بنســـبة ٩٨,٧ % من مجموع مرات الاستباق ؛ وهى (٢٣٢) مرة ؛ محتلاً

بذلك (٧٠٣) سطراً ؛ بنسبة ٩٦,٦ % من مجموع سطور الاستباق؛ وهى (٧٢٧) سطراً ؛ وجاء الاستباق خارجياً (ثلاث مرات فقـط) ؛ محتلاً بذلك (٢٤) سطراً .

وبالنسبة لرواية (أنف وثلاث عيون) ؛ فلم يستخدم فيها السارد – أيضًا – سوى الاستباق الداخلى فقط ؛ الذى تكـرر (٤٠٥) مـرة ؛ محتلاً بذلك (٧٣٧) سطرًا .

ومن اللافت للنظر فى روايات إحسان ؛ سيطرة الاستباق الداخلى؛ الذى لم يجاوز مداه نهاية المحكى الأول ؛ ويتضح ذلك فى قول (أمينة سالم) فى رواية (أنف وثلاث عيون) "... عاد زوجى من السـويس وهو مصر على أن يعجل بالزواج..إنه يحس أننا نبتعد أحـدنا عـن الآخر .. ويريد أن نتزوج الأسبوع القادم.. ويصر.. فـى عنـاد...) الرواية / صـ ٧٢/جـ١.

فى حين جاء الاستباق الخارجى على لسـان (مصـطفى) إلـى (نادية) فى رواية (لا أنام) "... ويوم تتوحد الظروف لـن يكـون هناك صالحون ولا مجرمون، بل سيتغير أيضًا معنى الصلاح ومعنى الاجرام ، ويصبح هناك معنى واحد تقوم عليه تقاليد واحـدة يتبعهـا الناس جميعهم دون أن يشذ عنهم فرد ؛ لأن الظروف الواحـدة التـى يعيش فيها الأفراد كلهم لن تدفع فردًا منهم إلـى الشـذوذ" الروايـة / صـ١٤١ / جـ١.

وقد اعتمد السارد الغائب والحاضر فى روايـات " إحسـان عبـد القدوس " ؛ على قرائن متعددة داخل بنية السرد ، يحدد القـارئ مـن

خلالها المقطع الاستباقى داخل السرد أو داخل المشاهد الحوارية والمنولوج الداخلى ؛ وهى ، (س/ سوف + مضارع) ، (الفعل المضارع) ، (ح + مضارع) داخل المشاهد الحوارية ، (مضارع + فترة زمنية لاحقة) ، (أمر + مضارع) ، (الفعل الماضى) ، (أمر + فترة زمنية لاحقة) ، ومن أمثلة ذلك داخل الروايات ؛ مثل قول (نادية) للكاتب " إحسان عبد القدوس " فى بداية روايتها (لا أنام) (وعندما تقرأ قصتى ستعلم انى أجيد الصمت!!) / الرواية / صـ ١٩/ جـ١.

ومثل قول نادية لمصطفى (يا ترى لو كلمتك فى التليفون حترد على...) / الرواية / صـ١٠٠/جـ١. ، ومثل قول (أمينة سالم) فى رواية (أنف وثلاث عيون) (كما أسميت تعودى على هاشم حبا ..) الرواية/ صـ٧/جـ١ ، وانظر أمثلة أخرى ؛ فى رواية (أنا حرة) صـ٢٢ ، وصـ ٦٤ ، و صـ١٤٢ إلخ .

وفى بعض الاستباقات يستخدم السارد عبارة زمنية تحدد الاستباق؛ مثل قول السارد فى رواية (لا أنام) (وكان موعده فى الخامسة) صـ ١١٦/جـ١، (حاتم تسعتاشر)صـ٣٧٧/جـ١ وقول محمود لنادية (مسافر بعد بكره) / صـ ٣٩٧/جـ١ الخ.

– وبالنسبة لتقنية الاستباق فى روايات إحسان ؛ من حيث طبيعة الاستباق (سرد / حوار / مشترك) ؛ فقد جاء كما اتضح فى الجدول السابق على النحو التالى:

فقد جاء داخل رواية (أنا حرة) فى السرد والحوار فقط ؛ ولم يأتِ مشتركاً بينهما ؛ حيث تكرر فى السرد (١٥) مرة؛ محتلاً بذلك (٤٨)

سطرًا ، وجاء في الحوار (١٢) مرة ؛ محتلاً بذلك (١٣) سطرًا.

وجاء في رواية (لا أنام) في السرد والحوار الخارجي والداخلي، ومشتركًا بين السرد والحوار ؛ حيث تكرر في السرد (٩٤) مرة ؛ محتلاً بذلك (٣٩٤) سطرًا ؛ وجاء في الحوار (١٣٧) مرة ؛ محتلاً بذلك (٣٢٦) سطرًا ؛ حيث جاء في الحوار الخارجي (١٢٧) مرة ، محتلاً بذلك (٢٧٦) سطراً؛ وجاء في الحوار الداخلي؛ (١٠) مرات؛ محتلاً بذلك (٥٠) سطراً؛ وجاء مشتركًا بين السرد والحوار الخارجي (مرة واحدة) فقط ؛ محتلاً بذلك (٧) أسطر.

وجاء الاستباق في رواية(أنف وثلاث عيون) ؛ في السرد والحوار الخارجي، والحوار الداخلي فقط ، ولم يأتِ مشتركًا بينهما ؛ حيث تكرر في السرد (٩٥) مرة ؛ محتلاً بذلك (٢٢٥) سطرًا ، وجاء في الحوار(٣١٠) مرة ؛ محتلاً بذلك (٥١٢) سطرًا ؛ حيث جاء في الحوار الخارجي (٢٩٤) مرة ؛ محتلاً بذلك (٤٦٤) سطرًا، وجاء في الحوار الداخلي (١٦) مرة ؛ محتلاً بذلك (٤٨) سطرًا .

وبالنسبة للسان السارد (سارد / شخصية / مشترك) لتقنية الاستباق داخل بنية السرد لروايات إحسان ؛ فقد جاءت- كما هو واضح في الجدول السابق- على النحو التالي:

فقد جاء اللسان السارد للاستباق داخل رواية (أنا حرة) على النحو التالي:

جاء الاستباق على لسان السارد (١٦) مرة ، وعلى لسان الشخصيات الأخرى (١١) مرة ؛ ولم يأتِ مشتركاً بين السارد والشخصية .

وجاء اللسان السارد للاستباق داخل رواية (لا أنام) ، حيث تكرر

على لسان السارد (١٥٤) مرة ، وهى نسبة تفوق تكـرار الاسـتباق على لسان الشخصيات الأخرى التى تكرر الاستباق على لسانها (٥٧) مرة ؛ وهو ما يرجع إلى طبيعة السارد الحاضـر والمسـيطر علـى مجريات السرد فى الرواية ، وجاء الاستباق مشـتركًا بـين السـارد والشخصية (٢١) مرة.

وجاء الاستباق على لسان السارد فى رواية (انف وثلاث عيون) (٢٤٢) مرة ، وهى نسبة كبيـرة بالنسـبة لتكـراره علـى لسـان الشخصية التى تكرر على لسـانها الاسـتباق (١٥٢) مـرة، وجـاء الاستباق مشتركاً بين السارد والشخصية (١١) مرة .

– وقد أدى الاستباق بأنواعه المختلفة داخل بنية روايات إحسـان عبدالقدوس وظائف متعددة ؛ تتضح من خلال الجدول التالى:

جدول يوضح خصائص
وظيفة الاستباق في روايات إحسان عبد القدوس

اسم الرواية / الوظيفة	تقديم		افتراضي		تقديم افتراضي		توقع		تخطيط	
	العدد	السطر	العدد	السطر	العدد	السطر	العدد	السطر	العدد	السطر
أنا حرة	١٤	٢٨	١٣	٣٣	-	-	-	-	-	-
لا أنام	٨٨	٢٥٥	٨٢	٢٤٣	-	-	٢١	٥٣	١٩	٥٣
أنف وثلاث عيون	٢٤٦	٤٤٢	١٤١	٢٥١	١	٥	٢	٤	٣	٤

تابع الجدول السابق

اسم الرواية / الوظيفة	تخطيط تقديم		تخطيط توقع		توقع تقديم		تخطيط توقع تقديم		افتراضي تخطيط		المجموع	
	العدد	السطر	العدد	السطر	العدد	السطر	العدد	السطر	العدد	السطر	العدد	السطر
أنا حرة	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	٢٧	٦١
لا أنام	١٠	٥٢	٦	٣٤	٣	١٤	٣	٢٣	-	-	٢٣٢	٧٢٧
أنف وثلاث عيون	١٠	٢٤	-	-	-	-	-	-	٢	٧	٤٠٥	٧٣٧

يتضح من الجدول السابق ؛ أن تقنية الاستباق كان لهـا وظيفتـان فقط داخل بنية السرد فى رواية (أنا حرة) على النحو التالى:

– قد يأتى الاستباق لتقديم الحدث الذى سيحدث لاحقًا داخل بنية السرد؛ وقد تكررت هذه الوظيفة (١٤) مرة؛محتلة بذلك (٢٨) سطرًا؛ وهو ما يتضح فى قول أمينة لخالتها وخطيبها أحمد (أنا حاخش الجامعة) / الرواية / صـ ١٠٢.

– وقد يأتى الاستباق الداخلى فى رواية (أنا حـرة)افتراضـيًا لا يتحقق ؛ حيث يفترض السارد الغائب أو الشخصيات الأخرى داخـل المشاهد الحوارية أحداثًا لا تتحقق داخل بنية السرد ؛ وقد تكررت هذه الوظيفة (١٣) مرة ؛ محتلة بذلك (٣٣) سطرًا ؛ وهو ما يتضح فـى قول السارد الغائب عن أحمد خاطب أمينة (.. وكان دائمًا موقنًا مـن أنه يوم يتزوجها – يقصد أمينة – سيستطيع أن يروضها وأن يسـيطر على ثورتها ويقضى على عنادها..) الرواية / صـ ١٠٢، وهو ما لم يتحقق داخل بنية السرد فى رواية (أنا حرة).

وجاءت وظائف الاستباق داخل بنية السرد فى رواية (لا أنـام) على النحو التالى:

– جاء الاستباق لتقديم الحدث (٨٨) مرة ؛ محـتلاً بـذلك (٢٥٥) سطرًا؛ انظر أمثلة لذلك داخل الرواية ، صـ ١٩ ، ٣٢ ، ٥٨ ، ٦٥/ جـ١ . وجاء الاستباق لافتراض أحداث لا تتحقق (٨٢)مرة ؛ محتلاً بذلك (٢٤٣) سطرًا؛ انظر أمثلة ذلك داخل الرواية ؛ صـ ٣٦ ، ٦٨، ٨٣ ، ٢٧٣ / جـ٢ ، و ٢٨٢/ جـ٢. وجاء لتوقع الحدث (٢١) مرة محتلاً بذلك (٥٣) سطرًا؛ انظر أمثلة ذلك ؛ صـ٩٢ ، ١٤٠ ، ١٤١، وجاء للتخطيط (١٩) مرة ؛ محتلاً بذلك (٥٣) سطرًا؛ وأمثلـة ذلـك

صـ ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٥١ ، ٢٤٤/ جـ١ . وجاء الاستباق مازجًا بين وظيفتى التخطيط والتقديم (١٠) مرات ، محتلاً بذلك (٥٢) سطرًا ؛ وأمثلة ذلك صـ ٢٧٧ / جـ ٢ ، و ٢٧٨/ جـ٢. وجاء مازجًا بين التخطيط والتوقع (٦) مرات ، محتلاً بذلك(٣٤) سطرًا ؛ وأمثلة ذلك صـ ٤٥٣ / جـ٢ ، و ٢٨٣ / جـ ٢. وجاء الاستباق مازجًا بين التوقع والتقديم (٣) مرات ، محتلاً بذلك (١٤) سطرًا، وأمثلة ذلك صـ ١١٥ ،١١٦ ، جـ١ . وجاء مازجاً بين التخطيط والتقديم والتوقع (٣) مرات ؛ محتلاً بذلك (٢٣) سطرًا؛ انظر أمثلة ذلك صـ٢٧٢/ جـ٢.

وبالنسبة لوظيفة الاستباق داخل رواية (أنف وثلاث عيون) ؛ فجاءت على النحو التالى :

جاء الاستباق لتقديم الحدث (٢٤٦) مرة ؛ محتلاً بذلك (٤٤٢) سطرًا. وقد جاء الاستباق افتراضيًا (١٤١) مرة ؛ محتلاً بذلك (٢٥١) سطرًا. وجاء الاستباق مازجًا بين التقديم والافتراض (مرة واحدة) فقط ، محتلاً بذلك (٥) أسطر. وجاء للتوقع (مرتين) ؛ محتلاً بذلك(٤) أسطر . وجاء للتخطيط (٣) مرات ؛ محتلاً بذلك (٤) أسطر . وجاء الاستباق مازجًا بين التخطيط والتقديم (١٠) مرات؛ محتلاً بذلك (٢٤) سطرًا. وجاء مازجًا بين الافتراض والتخطيط (مرتين) ؛ محتلاً بذلك (٧) أسطر.

وبالنسبة لتقنية الاستباق فى روايتى " ساجان وموراقيا " ؛ فتتضح من خلال الجدول التالى:

جدول يوضح خصائص
تقنية الاستباق فى روايتى ساجان ومورافيا

اسم الرواية	مرات الاستباق	سطور الاستباق	نوع الاسترجاع وعدد سطوره					
			داخلى	سطر	خارجى	سطر	مزجى	سطر
مرحبا أيها الحزن	٨٨	٢٢٥	٨١	٢٠٢	٧	٢٣	–	–
امرأة من روما	٢٩٢	٥٦٠	٢٩٢	٥٦٠	–	–	–	–

تابع الجدول السابق

اسم الرواية	طبيعة الاستباق						اللسان السارد		
	سرد	سطر	حوار	سطر	مشترك	سطر	السارد	شخصية	مشترك
مرحبا أيها الحزن	٤٥	١٣٠	٤٣	٩٥	–	–	٥٧	٣٠	١
امرأة من روما	٩٣	٢٠٧	١٩٩	٣٥٣	–	–	١٩٠	٩٦	٦

يتضح من الجدول السابق ، أن تقنية الاسترجاع تمثل ملمحًا بارزًا فى روايتى (مرحبًا أيها الحزن) و (امرأة من روما) ؛ حيث تكرر الاستباق فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان (٨٨) مرة؛ محتلاً بذلك (٢٢٥) سطرًا، وتكرر الاستباق فى رواية (امرأة من روما) لمورافيا؛ (٢٩٢) مرة ؛ محتلاً بذلك (٢٦٠) سطرًا؛ وجدير بالذكر أن نسبة تواتر تقنية الاستباق فى رواية (مرحبًا) لساجان ورواية (امرأة من روما) لمورافيا أقل من نسبة تواتر الاسترجاع فى الروايتين ؛ (١٠٢) ساجان ، (٤٨٨) مورافيا ؛ وهو ما يخالف زعم

(جنيت) بأن الاستباق يكثر فى روايات تيار الوعى التى تعتمد فى سردها على صيغة السرد بضمير الأنا ؛ والسبب فى ذلك يرجع إلى أن (جنيت) أصدر حكمه من خلال دراسته لرواية (بحثًا عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست؛ وهو لا يعنى أنه ينطبق على كل روايات تيار الوعى؛ وهو ما يؤكد أيضًا أن تقنيات الزمن فى روايات تيار الوعى تختلف فى نسبة تواترها من رواية إلى أخرى رغم اعتمادها – بصفة عامة – على صيغة السرد الذاتى.

وجدير بالذكر أن قلة نسبة الاستباق عن الاسترجاع فى روايتى ساجان ، ومورافيا تخالف ما جاء فى روايتى إحسان (لا أنام ، وأنف وثلاث عيون) ؛ اللتين زادت فيهما نسبة الاستباق على نسبة الاسترجاع وهو ما يوافق زعم (جنيت) السابق.

وبالنسبة لأنواع الاستباق داخل بنية السرد فى روايتى " ساجان ومورافيا " ؛ كما يتضح فى الجدول السابق ؛ فقد استخدم السارد الحاضر (سيسيل) فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان ؛ الاستباق الداخلى والخارجى ، ولم يستخدم الاستباق المشترك بين النوعين السابقين ؛ حيث تكرر الاستباق الداخلى (٨١) مرة ؛ محتلاً بذلك (٢٠٢) سطرًا، وتكرر الاستباق الخارجى (٧) مرات ؛ محتلاً بذلك (٢٣) سطرًا.

وبالنسبة لرواية (مورافيا) (امرأة من روما) ؛ فلم يستخدم السارد الحاضر (آدريانا) تقنية الاستباق إلا داخليًا فقط ؛ حيث تكرر (٢٩٢) مرة ؛ محتلاً بذلك (٥٦٠) سطرًا.

وقد اعتمد السارد الحاضر (سيسيل) فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) و(آدريانا) فى رواية (امرأة من روما) على قرائن متعددة داخل بنية السرد ؛ يحدد القارئ من خلالها المقطع الاستباقى داخل السرد والمشاهد الحوارية والحوار الداخلى كما هو الحال فى روايات إحسان ، وروايات تيار الوعى بصفة عامة ؛ وهى:

(س/ سوف + مضارع) ، و(المضارع) ، و(أمر + مضارع + س + مضارع) ، و (الماضى) ، و (الأمر) ؛ انظر أمثلة ذلك فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) صـ ٧/ ج١ ، صـ ٩/ جـ١ ، ٨/جـ١، ٢٦/جـ١ ، ٤٣/جـ١ ، ١٢٣/جـ٢ . وأمثلتها فى رواية (امرأة من روما) ؛ صـ ٩/جـ١، ٣٠/جـ١، ١٠٣/جـ٢. كقول السارد (كما سنرى / صـ ٦٧/جـ٢).

وفى بعض الاستباقات – كما هو الحال فى روايات إحسان – يستخدم السارد عبارات زمنية تحدد الاستباق ؛ مثل قول السارد فى رواية (امرأة من روما) لمورافيا؛ (غدًا بعد العشاء) / صـ ١٤٤/ جـ٢ . و(فيما بعد) /صـ٨/جـ١.

وبالنسبة لتقنية الاستباق فى روايتى " ساجان ومورافيا " ؛ من حيث طبيعة الاستباق (سرد / حوار / مشترك) ؛ فقد جاء فى الجدول السابق كما يلى :

ففى رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان ؛ تكرر الاستباق داخل السرد (٤٥) مرة ؛ محتلاً بذلك (١٣٠) سطرًا ، وجاء داخل الحوار (٤٣) مرة ؛ محتلاً بذلك (٩٥) سطرًا ؛ حيث جاء فى الحوار

الخارجي (٣٧) مرة ؛ محتلاً بذلك (٦٤) سطرًا ، وجاء داخل الحوار الداخلي (٦) مرات ، في (٣١) سطرًا . ولم يأتِ الاستباق مشتركًا بين السرد والحوار داخل بنية السرد لرواية ساجان.

أما رواية (امرأة من روما) لمورافيا ؛ فقد تكرر فيها الاستباق (داخل السرد (٩٣) مرة ؛ محتلاً بذلك (٢٠٧) سطرًا ، وجاء داخل الحوار (١٩٩) مرة ؛ محتلاً بذلك (٣٥٣) سطرًا ؛ حيث جاء في الحوار الخارجي (١٨٩) مرة ؛ محتلاً بذلك (٣٣٢) سطرًا ، وجاء داخل الحوار الداخلي (١٠) مرات ؛ في (٢١) سطرًا؛ ولم يأتِ مشتركًا بين السرد والحوار داخل بنية السرد لرواية مورافيا.

وبالنسبة للسان السارد (سارد / شخصية / مشترك) لتقنية الاستباق داخل روايتي " ساجان ومورافيا " ؛ فقد جاءت كما هو واضح في الجدول السابق كالتالي:

ففي رواية (مرحبًا أيها الحزن) ؛ تكرر الاستباق على لسان السارد (٥٧) مرة؛ وجاء على لسان الشخصيات الأخرى (٣٠) مرة، وجاء (مرة واحدة) فقط مشتركًا بين السارد والشخصيات الأخرى.

وجاء الاستباق في رواية (امرأة من روما) ؛ على لسان السارد (١٩٠) مرة؛ وعلى لسان الشخصيات الأخرى (٩٦) مرة؛ وجاء مشتركًا بين السارد الحاضر والشخصيات الأخرى (٦) مرات.

– وقد أدى الاستباق – بأنواعه المختلفة– داخل بنية روايتي "ساجان ومورافيا " وظائف مختلفة ؛ كما يتضح في الجدول التالي:

جدول يوضح خصائص
وظيفة الاستباق فى روايتى ساجان ومورافيا

اسم الرواية / الوظيفة	تقديم		افتراضى		افتراضى تقديم		المجموع	
	العدد	السطر	العدد	السطر	العدد	السطر	العدد	السطر
مرحباً أيها الحزن	٤٦	١٠٠	٤٢	١٢٥	-	-	٨٨	٢٢٥
امرأة من روما	١٧٨	٣٣٤	١١٣	٢٢١	١	٥	٢٩٢	٥٦٠

يتضح من الجدول السابق ؛ أن وظيفة الاستباق داخل بنية السـرد لروايتى " ساجان ومورافيا " جاءت مقصورة على وظيفتين فقط فـى رواية (مرحبًا أيها الحزن) ؛ هما تقديم الحـدث ؛ وتكـررت (٤٦) مرة ؛ محتلة بذلك (١٠٠) سطر ، والوظيفة الثانيـة هـى افتـراض الحدث ؛ وتكررت (٤٢) مرة ، فى (١٢٥) سطرًا.

بينما اقتصرت وظيفة الاستباق فى رواية (امرأة من روما) على ثلاث وظائف فقط ؛ هى ؛ تقديم الحدث ؛ وتكررت (١٧٨) مرة ؛ فى (٣٣٤) سطرًا ، وافتراض الحدث؛ وتكـررت (١١٣) مـرة ؛ فـى (٢٢١) سطراً ، وجاء الاستباق مازجًا بين الافتراض والتقديم للحدث؛ وتكرر (مرة واحدة) فقط ؛ فى (٥) أسطر .

وهذه الوظائف فى روايتى " ساجان ومورافيا " أقل من وظـائف الاستباق داخل روايات إحسان والتى وصلت إلى ثمانى وظائف فـى رواية (لا أنام) .

٣- مورفولوجيا الزمن :

وحتى تكتمل دراسة الترتيب الزمنى داخل بنية السرد لروايـات " إحسان عبد القدوس" ؛ و" ساجان ومورافيا " ؛ وتتضح خصائص بنية

الترتيب الزمنى داخل كل رواية؛ كان من الأجدر على البحث دراسة العلاقة الناجمة عن امتزاج تقنيتى الاسترجاع والاستباق بالزمن الآنى للسرد ، وهو ما يتجلى فى الجدولين التاليين:

جدول يوضح نسبة تواتر الحاضر السردى والاسترجاع والاستباق فى روايات إحسان عبدالقدوس.

اسم الرواية	الحاضر		الاسترجاع		الاستباق	
	السطر	العدد	السطر	العدد	السطر	العدد
أنا حرة	١٨٥	٢٧٤٦	٧٠	٨٨٧	٢٧	٥٦
لا أنام	٥١٨	٨٤٢٢	١٤٤	١٣٤٥	٢٣٢	٧٢٧
أنف وثلاث عيون	٧٩٥	٩٤٤١	٢٠٩	٥٤٨	٤٠٥	٧٣٧

يتضح من الجدول السابق، أن الحاضر الآنى للسرد يغلب على تقنيتى الاسترجاع والاستباق فى روايات إحسان الثلاث ؛ فقد تكرر الحاضر الآنى للسرد داخل بنية الزمن لرواية (أنا حرة) (١٨٥) مرة؛ محتلاً بذلك (٢٧٤٦) سطرًا؛ فى حين جاء الاسترجاع (٧٠) مرة، فى (٨٨٧) سطرًا، وجاء الاستباق(٢٧) مرة؛ فى (٥٦) سطرًا.

وتكرر الحاضر الآنى فى رواية (لا أنام) (٥١٨) مرة؛ محتلاً بذلك (٨٤٢٢) سطرًا، بينما جاء الاسترجاع (١٤٤) مرة؛ فى (١٣٤٥) سطرًا ، وجاء الاستباق(٢٣٢) مرة؛ فى (٧٢٧) سطرًا.

وتكرر الحاضر الآنى فى رواية (أنف وثلاث عيون) (٧٩٥) مرة؛ فى (٩٤٤١) سطرًا ؛ فى حين تكرر الاسترجاع (٢٠٩) مرة ؛

فى (٥٤٨) سطرًا ، وجاء الاستباق (٤٠٥) مرة ؛ فى (٧٣٧) سطرًا.

وجاء تفوق الحاضر الآنى للسرد على تقنيتى الاسترجاع والاستباق -أيضًا- داخل بنية السرد لروايتى " ساجان وموارفيا " ؛ وهو ما يتضح فى الجدول التالى:

جدول يوضح نسبة تواتر الحاضر السردى والاسترجاع والاستباق

فى روايتى ساجان ومورافيا

اسم الرواية	الحاضر		الاسترجاع		الاستباق	
	السطر	العدد	السطر	العدد	السطر	العدد
مرحبا أيها الحزن	٢٧٦	٢٤١٣	١٠٢	٣٠٢	٤٦	١٠٠
لا أنام	٩٧٧	١٠٨٩١	٤٨٨	١٣٣٠	١٧٨	٣٣٤

يتضح من الجدول السابق ، غلبة الحاضر الآنى للسرد - كما هو الحال فى روايات إحسان - على تقنيتى الاسترجاع والاستباق داخل بنية السرد لروايتى ساجان ومورافيا ؛ حيث تكرر الحاضر الآنى فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان (٢٧٦) مرة ؛ فى (٢٤١٣) سطرًا؛ فى حين تكرر الاسترجاع ؛ (١٠٢) مرة ؛ فى (٣٠٢) سطرًا؛ وتكرر الاستباق (٤٦) مرة ؛ فى (١٠٠) سطر.

وتكرر الحاضر الآنى للسرد فى رواية (امرأة من روما) لمورافيا (٩٧٧) مرة ؛ فى (١٠٨٩١) سطرًا ؛ فى حين جاء الاسترجاع (٤٨٨) مرة ؛ فى (١٣٣٠) سطرًا ؛ وجاء الاستباق

(١٧٨) مرة ؛ فى (٣٣٤) سطرًا .

وترجع هذه الغلبة لنسبة تواتر الحاضر الآنى على نسبة تواتر كل من الاسترجاع والاستباق؛ إلى طبيعة روايــات " إحســان وســاجان ومورافيا " ؛ حيث إنها تعتمد على صيغة السارد المشخص - فيما عدا رواية (أنا حرة) لإحسان - الذى يروى تجربته الماضية من داخــل الأحداث ؛ فتتجلى وكأنها تحدث فى الزمن الحاضــر ؛ فبــالرغم مــن انقضاء زمن الحدث فإن الماضى يمثــل الحاضــر الروائــى أى أن الماضى الروائى له حقيقة الحضور .

ثانيًا: الإيقاع السردى Narrative Tempo/pace :

يقصد بالإيقاع السردى[١٩٠] Narrative tempo ؛ العلاقــة بــين زمن الأحداث الروائية ، والطول المخصص له داخــل الــنص ؛ أى العلاقة بين نسبة المدة الزمنية للقصـــة مقاســـة بــالثوانى والــدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين ، وطول النص المخصــص لهــا مقاس بالكلمات أو الأسطر أو الصفحات.

ويمثل الإيقاع السردى محورًا أساسيًا لبنية الزمن القصصى بصفة عامة ؛ فلا يمكن أن نجد حكاية بدون إيقاع ؛ فالنص السردى لا يمكن أن

---

(١٩٠) لمزيد من التفصيل فى هذا الصدد: راجع : - جيرار جنيت - خطاب الحكاية - صـــ ١٢٠.

- Ibid : Gerald prince – ADictionary of narratology – p.p.24, 6.
- Ibid : Donald Barthelme : Duration, an article in the book of David Lodge " The art of fiction, published in penguin Books – England, 1992, p. 187 .

ينطلق بدون إيقاع يتراوح بين زيادة السرعة وتبطيئهـا anisochrony ؛ وهو ما يؤكده " جيرار جنيت" بقوله :" ليس هناك سرد ، تخييلى أو غيـر تخييلى ، أدبى أو غير أدبى ، سواء كان شفهيًا oral أو مكتوبًا written، لديه السلطة power أو الالتزام Obligation بالتقيد بإيقـاع يبـدو - على نحو دقيق- متزامنًا مع قصته "(١٩١) ؛ وذلك لتفاوت إيقاع النص السردى بين السرعة acceleration والبطء deceleration من مقطع سردى لآخر داخل الخطاب السردى.

ووفقًا لهذا المفهـوم لمصـطلح " الإيقـاع السـردى " ؛ وضـع السرديون؛ ولا سيما " جيرار جنيت" أربع تقنيات محوريـة لتنـاول الإيقاع السردى تتراوح بين السرعة المفرطة وتتمثـل فـى " القفـزة الزمنية ellipsis ؛ التى يتخطى فيها السـارد أحـداثًا بأكملهـا دون ذكرها فى النص السردى ؛ ويصل إلى توَقف زمنى كامل ويتمثل فى " الوقفة " الوصفية descriptive Pause ؛ التى يبـدو فيهـا السـرد متوقفًا عن التنامى ، ونجد بين هاتين التقنيتين حركتين وسيطتين هما " التلخيص" summary وهو تكثيف لأحداث عدة فى أقـل عـدد مـن الصفحات ، و" المشهد" scene ؛ وفيـه يتطـابق زمـن الخطـاب discourse time مع زمن القصة story time ؛ ويمكن تمثيل ذلـك

(١٩١) - Ibid : Gerard Genette – Fiction & Diction , Translated From the French by :
Gatherine porter , Gornell University press – I, Thaca and London, 1993, p.63

على النحو التالى:

- المشهد = (زمن السرد = زمن الحكاية) .
- الوقفة = (زمن السرد أطول بكثير من زمن الحكاية) .
- التلخيص = (زمن السرد < زمن الحكاية) .
- القفزة = (زمن السرد (صفر) أقل بكثير من زمن الحكاية) .

ولكى ندرس الإيقاع السردى بتقنياته الأربع فى روايات " إحسان عبد القدوس" ، " وساجان وموراڤيا " ؛ كان لا بد أن نعرض للمدى الزمنى العام لكل رواية والمتمثل فى الفترة الزمنية لأحداث الرواية مقاسة بالشهور والسنوات : ومقابله النصى مقاسًا بالصفحات ؛ وهو ما يتضح فى الجدول التالى :

جدول يوضح المدى الزمنى العام ، ومقابله النصى فى روايات إحسان وساجان وموراڤيا

اسم الرواية	الفترة من – إلى	عدد السنوات	الصفحات
أنا حرة	١٥ سنة – ٣٢ سنة	١٧ سنة	١٩٤
لا أنام	١٦ سنة – ٢١ سنة	٥ سنوات	٥٢٨
أنف وثلاث عيون	١٦ سنة – ٣٠ سنة	١٤ سنة	٤٤٧ / جـ١
مرحبًا أيها الحزن	١٧ سنة(بداية الصيف) – نهاية الشتاء.	٩ أشهر	١٤٣
امرأة من روما	١٦ سنة – ٢١ سنة	٥ سنوات	٤٠٧

يتضح من الجدول السابق ؛ اتساع المدة الزمنية ومقابلها النصى فى روايات إحسان الثلاثة ؛ عن نظيرها – ومقابلها النصى فى

روايتى " ساجان وموراقيا " ؛ حيث جاء المدى الزمنى لأعمال إحسان على النحو التالى:

- جاءت أحداث رواية (أنا حرة) فى (١٧) سنة ؛ محتلة بذلك (١٩٤) صفحة ؛ فى حين جاءت رواية (لا أنام) فى (٥) سنوات؛ محتلة بذلك (٥٢٨) صفحة ؛ وجاءت رواية (أنف وثلاث عيون) جــ١ فى (١٤) سنة ؛ محتلة بذلك (٤٤٧) صفحة ؛ بينما جاءت رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان فى (٩) أشهر؛ محتلة بذلك (١٤٣) صفحة ؛ وجاءت رواية (امرأة من روما) لموراقيا فى (٥) سنوات ؛ محتلة بذلك (٤٠٧) صفحة .

وهذا الاتساع الزمنى لأعمال إحسان ، وتقلصه فى روايتى " اجان ومورافيا" ؛ يعنى اهتمام إحسان بتفاصيل أحداث أعماله ، وتعمقه فى حياة الشخصية النفسية أكثر من " ساجان ومورافيا " .

ومن هذا المدى الزمنى العام ومقابله النصى فى روايات إحســان وساجان ومورافيا ؛ يأتى تناول تقنيات الإيقاع السردى الأربع(المشهد / الوقفة / التلخيص / القفزة) من حيث طبيعتها ووظيفتهــا داخــل الخطاب السردى على النحو التالى :

المشهد Scene زمن السرد = زمن القصة

تتمثل تقنية المشهد Scene داخل الخطاب السردى ؛ فى الحــوار الممسرح dramatized dialogue الذى تتاح فيــه الفرصـــة حيــال الشخصيات الروائية كى تفصح عما بداخلها بنفسها؛ دون وساطة من المؤلف / السارد بين الشخصيات الروائية والقارئ ؛ وهو ما يعــرف

بمسرحة الأحداث التى نادى بها الناقد الإنجليزى " هنـــرى جـــيمس" Henry James فى دعوته - التى سار فيها على نهج أرسطو وفلوبير - إلى مسرحة الحكى التى يغيب فيها السارد .

ويأتى المشهد الحوارى الخارجى بين صـــوتين أو أكثـــر ؛ وفيـــه يحدث نوع من التطابق بين زمن الســـرد Narrative Time وزمـــن القصـــة Story Time ؛ وهـــو فـــى هـــذا يتعـــارض اصـــطلاحيًا Traditionally مع التلخيص Summary ؛ الذى يكثف فيه الســـارد ويضغط أحداثًا عدة أيام أو شهور أو سنوات فى مقاطع معـــدودات أو فى صفحات قليلة دون الخوض فى تفاصيل ؛ بينمـــا يهـــتم المشـــهد بتفصيل الأحداث وإبرازها حتى ينمو المسار السردى.

وبالرغم من كون الحوار هو الشكل الأكثر ملائمة للمشهد ؛ فمـــن الممكن أن نعتبر السرد المفصل لحدث ما مشهدًا ؛ وعلى هذا فإن " ما يميز مشهدًا ما هو كـــم الإخبـــار القصصـــــى والمحـــو النسبـــــى [للســـارد] .. "(١٩٢) وإتاحة الفرصة للشخصية الروائية كـــى تفصـــح عما بداخلها بنفسها ؛ وهو ما يضفى على هذه المقاطع طابعًا مسرحيًا showing ، مقابل الطابع السردى الصرف Telling الذى يتصف به " التلخيص" ؛ وهو ما يشعر القارئ بالمشاركة فيما يحدث.

وبالنسبة لتقنية المشهد الحوارى فى روايات إحسان عبد القدوس ؛ وروايتى ساجان ومورافيا ، فتتضح خصائصها البنائية فـــى الجـــدول التالى:

---

(١٩٢) شلوميت ريمون كنعان – التخييل القصصى – صـــ ٨٥ .

جدول يوضح خصائص تقنية " المشهد الحوارى "

فى روايات كل من " إحسان وساجان ومورافيا"

اسم الرواية	عدد المشاهد الحوارية الخارجية	مجموع الأسطر
أنا حرة	٣٣	٦٢٦
لا أنام	١٥٥	٣٧٤٨
أنف وثلاث عيون	١٧١	٣٩٦٧
مرحبًا أيها الحزن	٥٢	٨٣١
امرأة من روما	١٣٩	٤٥٨٩

يتضح من الجدول السابق ؛ خصائص تقنية المشهد scene فى روايات " إحسان عبد القدوس " ؛ حيث تكررت المشاهد الحوارية الخارجية فى رواية (أنا حرة) (٣٣) مرة ؛ محتلة بذلك (٦٢٦) سطرًا بنسبة (١٦,٩ %) من مجموع سطور الرواية (٣٨٨٩) سطرًا ، وتكرر المشهد فى رواية (لا أنام) (١٥٥) مرة؛ محتلاً بذلك (٣٧٤٨) سطرًا ؛ بنسبة (٣٥,٧ %) من مجموع سطور الرواية ؛ وهى (١٠٤٩٤) سطرًا ، وتكرر المشهد فى رواية (أنف وثلاث عيون) (١٧١) مرة؛ محتلاً بذلك (٣٩٦٧) سطرًا ؛ بنسبة (٣٦,٩ %) من مجموع سطور الرواية؛ وهى (١٠٧٢٦) سطرًا .

وبالنظر فى روايتى " ساجان ومورافيا " ؛ نجد أن تقنية المشهد الحوارى تكررت فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان (٥٢) مرة ؛ محتلة بذلك (٨٣١) سطرًا ؛ بنسبة (٢٩,٥%) من مجموع سطور الرواية

؛ وهى (٢٨١٥) سطرًا ، وقد تكرر المشهد فى رواية (امر أة من روما) لمورافيا (١٣٩) مرة ؛ محتلاً بذلك (٤٥٨٩) سطرًا ؛ بنسبة (٣٦,٥ %) من مجموع سطور الرواية ؛ وهى (١٢٥٥٥) سطرًا.

وهذه النسب التكرارية المرتفعة لتقنية المشاهد الحوارية بالنسبة للتقنيات الإيقاعية الأخرى داخل روايات " إحسان وساجان ومورافيا"، يعنى – كما يتضح فى الصفحات القادمة – ميل السارد نحو تبطئة سرعة السرد space / Narrative speed ؛ وهو ما يعود لطبيعة هذه الروايات ؛ حيث إنها تنتمى إلى روايات تيار الوعى ؛ أى أنها تميل إلى مسرحة الحدث أكثر منها إلى سرده ؛ إذ إن السارد المشخص داخل بنية السرد يترك الفرصة لغيره من الشخصيات ؛ كى تشاركه الأحداث ؛ مما يساعد على تفصيل الأحداث وإبرازها ؛ وهو ما يؤدى إلى بطء الإيقاع السردى فى هذه الروايات.

وبالنظر فى بنية السرد فى روايات " إحسان عبد القدوس " ؛ نلحظ أن المشاهد الحوارية ارتبطت بتأزم الحدث كما يتضح فى ذلك المشهد الحوارى بين (أمينة) وعمتها التى أخذت تتوسل لها بأن تعود أمينة معها إلى البيت ؛ وذلك عندما طردها زوج العمة عندما عادت فى التاسعة مساءً من عند (فورتينيه) صديقتها اليهودية / انظر (أنا حرة) / صـ ٨٠ ، ٨١ .

وقد يرتبط الحوار بمواقف عاطفية ؛ مثل الحوار الذى نجده فى رواية (لا أنام) بين نادية لطفى ومصطفى فى سيارته عندما تقابلا لأول مرة / صـ١٠٦،١٠٥.

وقد يرتبط الحوار بإبراز طبيعة الشخصية السلوكية ؛ ولا سيما الشخصية المحورية ؛ كما يتضح فى رواية (أنف وثلاث عيون) ؛ وهو ما يتضح فى ذلك المشهد الحوارى بين (أمينة سالم) وأمها حول طلاق أمينة من زوجها عبد السلام / الرواية / صـ ١١٩، ١٢٠ .

وجدير بالذكر أن نجد تلك الوظائف نفسها فى روايتى " ساجان وموروافيا " ؛ مثل ذلك الحوار العاطفى الذى دار بين (سيسيل) وسيريل؛ وأعلن فيه سيريل حبه لسيسيل/ مرحبًا أيها الحزن / صـ ٣٢ / جـ ٢ . وقد يرتبط المشهد الحوارى بتدمير شخصية داخل أحداث الرواية ؛ كما يتضح فى الحوار الذى دار بين (سيسيل) وسيريل وإيلزا حول الأب ريمون ، وخطة تركه لآن وعودته لإيلزا / مرحبًا أيها الحزن / صـ ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ جـ ٢.

وقد يرتبط المشهد الحوارى بتوضيح طبيعة الشخصية ؛ مثل الحوار الذى كان بين (آدريانا) والفنان حول الطبيعة المادية لأمها / امرأة من روما / صـ ١٢ / جـ ١. وقد يبرز الحوار الفروق الاجتماعية فى المجتمع الإيطالى فى الأربعينيات والخمسينيات وهو ما يتضح فى الحوار الذى كان بين جينو و(آدريانا) حول مخدومة جينو التى تعيش مرفهة فى فيلتها ، بينما تعيش آدريانا عيشة فقيرة فى منازل عمال السكة الحديد / انظر امرأة من روما ، صـ ٤٣ ، جـ١.

الوقفة Pause (زمن السرد أطول بكثير زمن القصة) :

تمثل الوقفة ؛ ولا سيما الوقفة الوصفية Descriptive pause تقنية من تقنيات الإيقاع السردى التى تعمل على البطء المفرط فى سرعة

السرد؛ لدرجة يبدو معها السرد غير متنام ؛ وفيها يكون زمن السـرد أطول بما لا نهاية من زمن القصة ، وكأن السارد يلغى الـزمن مـن حسابه ويعتد بالمكان فحسب ؛ حيث يقدم تفاصيل الشخصية الروائيـة أو الأشياء أو الأماكن على مدى صفحات وصـفحات دون الاهتمـام بزمن القصة ، وكأن السرد قد توقف عن السـير ؛ ومـن ثـم يعـد الوصف من الحوافز الحرة السكونية على ما يرى 'جان ايف تادييـه'؛ لأنه يرى أنه ليس من الحوافز الفعالة داخل البناء الفنى للحكاية(١٩٣) ؛ وهى فى هذا نقيض تقنية " القفزة " ellipsis التـى تمثـل أقصـى سرعة إيقاعية Maximum speed داخل بنية الزمن السردى .

وتختلف النظرة إلى تقنية الوصف فى الرواية الجديدة عنـه فـى الرواية التقليدية ؛ حيث أدى رأى التقليديين بأن الزمن اللغوى مطابق للزمن الواقعى إلى كثرة الوصف فى روايات القرن التاسـع عشـر ، وكان هدفه – كما يرى " ألن روب جرييـه" Alain Robbe Grillet هو " زرع الديكور ، وتحديد إطار الحدث ، وإبراز المظهر الفيزيقـى للشخصيات ، وذلك بقصد مماثلة العالم الخارجى ..."(١٩٤) فـى حـين يختلف الوصف فى الرواية الجديدة اختلافًا جذريًا ؛ إذ إنه يساعد على تحديد الإيقاع السردى للرواية ؛ إلى جانب أنه يساعد على سبر أغوار نفس الشخصية المحورية والشخصيات الأخرى داخل العمل الروائى ؛ وأنه يساعد على تنامى الحركة السردية فى بعض المواضع داخل بنية

---

(١٩٣) انظر – جان إيف تاديه – النقد الأدبي فى القرن العشرين – صـ ٢٧.

(١٩٤) سعيد يقطين – تحليل الخطاب الروائي – صـ ٦٧ .

السرد ؛ وهو ما يؤكده " جيرار جنيت " فى قوله" وباختصار ، لـــيس كل وصف وقفة ؛ ولكن بعض الوقفات هى ، من جهة أخرى ، وقفات استطرادية ، بل خارج القصة ، ولها طابع التعليق والتأمل أكثرمما لها طابع السرد"[١٩٥] ؛ وهو ما يعنى أن الوقفة لا تعنى الوصف فقط ؛ بل من الممكن أن تصبح الوقفة للتعليق أو للاستبطان ، أو للتوضـــيح أو للتأمل وغير ذلك من وظائف الوقفة الإيقاعية داخل بنية السرد ؛ وهو ما يتضح فى دراسة خصائص تقنية الوقفة Pause داخل بنية الـــزمن لروايات " إحسان عبد القدوس وساجان وموررافيا " ؛ حيـــث تتضـــح خصائص هذه التقنية فى الجدول التالى:

جدول يوضح خصائص تقنية " الوقفة " Pause

فى روايات " إحسان وساجان وموررافيا "

اسم الرواية	مجموع مرات الوقفة	مجموع الأسطر	طبيعة الوقفة				اللسان		
			مشترك	حـــوار		سرد	مشترك	شخصية	سارد
				د	خ				
أنا حرة	١٠٠	٥٧٨	٩١	١	٥	٣	١٠٠	–	–
لا أنام	٩٦	٩٢٦	٨٧	–	٥	٤	٩٦	–	–
أنف وثلاث عيون	٨٧	٧٠٣	٧٩	–	٥	٣	٨٧	–	–
مرحبا أيها الحزن	٥٣	٢٢٤	٤٩	–	٤	–	٥٣	–	–
امرأة من روما	٨٤	٧١٧	٧٩	١	٢	٢	٨٤	–	–

[١٩٥] جيرار جنيت – عودة إلى خطاب الحكاية – صـــ ٤٢ ، ٤٣ .

يتضح من الجدول السابق ؛ خصائص تقنية الوقفـة Pause فـى روايات إحسان عبد القدوس ؛ حيث تكررت الوقفة فى روايـة (أنـا حرة) (١٠٠) مرة ، وهى نسبة تفـوق نسـبة تكـرار المشـاهد الحوارية فى الرواية ذاتها ؛ محتلة بـذلك (٥٧٨) سـطرًا ؛ بنسـبة (١٥,٦%) من مجموع سطور الرواية ؛ وهى (٣٦٨٩) سـطرًا ، وتكررت الوقفة " فى رواية (لا أنام) (٩٦) مرة ؛ محتلـة بـذلك (٩٢٦) سطرًا؛ بنسبة (٨,٨%) من مجموع سطور الرواية ؛ وهى (١٠٤٩٤) سطرًا ، وقد تكررت الوقفة " فى رواية (أنف وثلاثـة عيون) (٨٧) مرة ؛ محتلة بذلك (٧٠٣) سطرًا ؛ بنسبة (٦,٥ %) من مجموع سطور الرواية ؛ وهى (١٠٧٢٦) سطرًا.

وبهذا التكرار لتقنية الوقفة فى روايات إحسان ، تأتى الوقفة فـى المرتبة الثانية بعد المشاهد الحوارية ؛ إلا فى رواية (أنا حرة) التى تقدمت فيها الوقفة على المشاهد الحوارية ؛ وهو ما يؤكـد – بصـفة عامة – ميل السارد الغائب والمشخص فى روايات عبد القدوس إلى الإيقاع السردى البطىء .

والأمر ذاته نجده فى روايتى ساجان وموروافيا ؛ حيث تكـررت " الوقفة" فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان (٥٣) مرة ؛ وهـى نسبة أكبر من نسبة تكرار المشاهد الحوارية داخل الرواية بمرة واحدة ؛ محتلة بذلك (٢٢٤) سطرًا ؛ بنسبة (٧,٩ %) من مجموع سطور الرواية . وهى (٢٨١٥) سطرًا ، وقد تكررت "الوقفة" فـى روايـة

(امرأة من روما) لمورافيا (٨٤) مـــرة ؛ محتلــة بــذلك (٧١٧) سطرًا؛ بنسبة (٥,٧%) من مجمـــوع ســطور الروايـــة ؛ وهـــى (١٢٥٥٥) سطرًا .

وبالنسبة لطبيعة " الوقفة " (سرد / حــوار / مشــترك) داخــل روايات عبد القدوس ؛ فقد جاءت على النحو التالى ؛ فقــد جــاءت الوقفة فى رواية (أنا حرة) داخل السرد (٩١) مرة ؛ بنسبة (٩١ %) من نسبة مرات الوقفة داخل الرواية ، وجاءت داخل الحوار الخارجى (مرة واحدة) ؛ وداخل الحوار الــداخلى (٥) مــرات ، وجــاءت مشتركة بين السرد والحوار الداخلى (٣) مرات . وجاءت فى رواية (لا أنام) داخل السرد (٨٧) مرة ؛ بنسبة (٩٠,٦%) من مجموع مرات الوقفة داخل الرواية ؛ وجاءت داخل الحــوار الــداخلى (٥) مرات ولم تأتِ الوقفة فى رواية (لا أنام) داخل المشاهد الحواريـــة الخارجية بمفردها ؛ بل جاءت مشتركة بين السرد والحوار الــداخلى (٤) مرات.

وجاءت الوقفة فى رواية (أنف وثلاث عيون) داخل السرد (٧٩) مرة ؛ بنسبة (٩٠,٨ %) من مجموع مرات الوقفة ؛ وجاءت داخل الحوار الداخلى (٥) مرات ؛ ولم تأتِ داخــل الحــوار الخــارجى بمفرده؛ وجاءت مشتركة بين السرد والحوار الداخلى (٣) مرات .

وبالنسبة لطبيعة الوقفة داخل روايتى " ساجان ومورافيــا " ؛ فقــد تكررت التقنية داخل رواية (مرحبًا أيها الحزن) داخل السرد (٤٩) مرة ؛ بنسبة (٩٢,٤%) من مجموع مرات الوقفة داخــل الروايـــة،

وتكررت داخل الحوار الداخلى (٤) مرات ، ولم تأتِ داخل المشاهد الحوارية ، ولم تأتِ مشتركة بين السرد والحوار .

وجاءت الوقفة فى رواية (امرأة من روما) لمورافيا ؛ داخل السرد (٧٩) مرة ، بنسبة (٩٤،٠٤%) من مجموع مرات الوقفة داخل الرواية ، وجاءت الوقفة داخل الحوار الخارجى (مرة) واحدة؛ وجاءت داخل الحوار الداخلى (مرتين) ، وجاءت مشتركة بين السرد والحوار الداخلى (مرتين).

وبالنسبة للسان السارد لتقنية الوقفة داخل روايات " إحسان وساجان ومورافيا"؛ فقد جاءت على لسان السارد فقط ؛ ولم تأتِ على لسان الشخصيات الأخرى ، أو مشتركة بين السارد والشخصيات الأخرى ؛ وهو ما يرجع إلى سيطرة السارد على مجريات الحركة السردية داخل الروايات السابقة.

وقد ارتبطت تقنية " الوقفة " Pause داخل بنية السرد لروايات " إحسان وساجان ومورافيا " ؛ بوظائف متعددة ؛ ولم تقتصر على مجرد الوقفة الوصفية فقط؛ وهو ما يلحظ فيما يلى :

ارتبطت تقنية " الوقفة" فى رواية (أنا حرة) لإحسان بالوظائف التالية :

تكررت الوقفة التوضيحية (٣٦) مرة / (٦٤) سطرًا ؛ والوقفة الوصفية (٢٠) مرة / (١٠١) سطرًا ، والتعليقية (١٧) مرة / (١٣٠) سطرًا ، وتحليل نفسى (١٦) مرة / (٢١٦) سطرًا ، اعتراضية للتوضيح (٤) مرات/ (٦) أسطر، خيال تصويرى

مرتين / (٩) أسطر ، وتحليل نفسى ممتزج بالخيال مرتين ، (٢٦) سطرًا، واستبطان ممتزج بالخيال (مرة) واحـدة / (٥) أسـطر، وتحليل ممتزج بالاستبطان (مرة) واحدة / (١٥) سطرًا ، واسـتبطان (مرة) واحدة / (٦) أسطر.

وارتبطت الوقفة فى رواية (لا أنام) لإحسان بالوظائف التالية :

تكررت الوقفـة للوصـف (٢٥) مـرة / (١٨٤) سـطرًا ، وللمشاعر (٢١) مرة / (١٤٨) سطرًا ، وللتعليق (١٦) مـرة / (١٤٥) سطرًا ، وللتحليل النفسى (٩) مرات/ (٦٢) مرة ، وللتخيل (٥) مرات / (٥٦) سطرًا ، وللمعلومات (٤) مرات/ (٥١) سطرًا ، وللاستبطان (٤) مرات / (٩٨) سطرًا ، وللمشـاعر الممتزجـة بالاستبطان (٣) مرات/ (٤٣) سطرًا ، وللاستبطان المتزج بالتخيـل (مرتين) / (٤١) سطرًا ، وللوصف الممتزج بالتخيل(مرة واحدة) / (١٦) سطرًا ، وللمشاعر الممتزجة بالتخيل (مرة واحدة) / (٤) أسطر ، وللتعليق الممتزج بالمشاعر (مرة واحدة) / (١١) سطرًا ؛ وللمعلومات الممتزجة بالوصـف (مـرة واحـدة) / (٨) أسـطر ، وللتوضيح (مرة واحدة) / (٧) أسطر ، وللتأمل (مرة واحـدة) / (٣٨) سطرًا، وللتفكير (مرة واحدة) / ١٤) سطرًا.

وجاءت وظائف الوقفة فى رواية (أنف وثلاث عيون) لإحسـان كما يلى؛ جاءت للتعليق (٣٣) مرة / (٢٤٤) سطرًا ، وللوصـف (١٦) مرة / (١٢٥) سطرًا، وللمشـاعر(١٦) مـرة/ (١١٩) سطرًا وللمعلومات (١١) مرة / (٧٤) سطرًا ، وللاستبطان (٧)

مرات / (٩٤) سطرًا وللوصف مـــع المعلومـــات مـــرتين / (٢٣) سطرًا، وللخيال (مرة واحدة) / (٧) أسطر، وللتحليل النفسى (مرة واحدة) / (١٧) سطرًا .

وبالنسبة لوظائف الوقفة داخل روايتـــى " ســـاجان ومورافيـــا " ؛ فجاءت كما هو الحال فى أعمال إحسان متعددة الوظائف ولم تقتصـــر على وظيفة الوصف ؛ كمايلى:

- جاءت وظائف الوقفة فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان؛ كما يلى ؛حيث جاءت وصفية (٢٠) مرة / (٦١) سطرًا، وللتعليق (١٦) مرة ، (٧١) سطرًا، وللتحليل النفسى (٥) مرات / (١٥) سطرًا، وللاستبطان (مرتين) / (٧) أسطر، وللمعلومات مع الوصف (مرتين) / (٢٦) سطرًا، وللتحليل مع الاستبطان (مرتين) / (٧) أسطر ، وجاءت للمعلومات (مرة واحدة) / (٩) أسطر ، وللاستبطان مع الخيال (مرة وحدة) / سطرين فقط، وللتعليق مع الوصف (مرة وحدة) / (٤). أسطر، وللاستبطان مع المشاعر (مرة واحدة) / (٦) أسطر، وللوصف مع الاستبطان (مرة واحدة) / (٨) أسطر.

وأخيرًا جاءت وظائف الوقفة فى رواية (امـــرأة مـــن رومـــا) لمورافيا ، على النحو التالى : جاءت للوصف (٦٥) مرة / (٥٥١) سطرًا ، وللتعليق (١٩) مرة / (٨١) ســـطرًا ، وللتخيـــل مـــع المشاعر (٥) مرات / (٦١) سطرًا ، وللمعلومات (٤) مرات / (١٢) سطرًا ، وللاستبطان (مرة واحدة) / (١٢) سطرًا .

والقارئ للإحصائيات السابقة ، يلحظ أن الوقفة فى أعمال إحسان تتراوح - من حيث الأسطر داخل الرواية - بين (سطر واحد) و(ستين سطرًا) ؛ بينما تتراوح فى عملى " ساجان وموروافيا " بين (سطر واحد) و (أربعة وعشرين سطرًا) ؛ وهو ما يعنى ميل الإيقاع السردى فى روايات عبد القدوس إلى البطء السردى أكثر من رواياتى " ساجان ومورافيا " .

التلخيص Summary (زمن السرد < زمن القصة) :

يمثل التلخيص Summary تقنية من تقنيات الإيقاع السردى ؛ وهو يغطى الحقل الإيقاعى الواقع بين المشهد scene والقفزة ellipsis ؛ وفيه يُسْرِع الإيقاع من خلال التكثيف النصى Textual Compression لفترة القصة المعطاة[١٩٦] ؛ فيلخص أحداث عدة أيام أو عدة شهور أو سنين فى سطور قليلة ، أو فى مقاطع معدودة أو فى صفحات قليلة ، دون ذكر التفاصيل؛ وهو ما يجعل زمن السرد أقصر من زمن القصة داخل الخطاب السردى.

وبالنسبة لتقنية التلخيص Summary فى روايات " إحسان وساجان ومورافيا" ؛ فقد احتلت فى الروايات الخمس المرتبة الثالثة ؛ بعد المشاهد الحوارية والوقفة ، وتتضح الخصائص البنائية لهذه التقنية فى الجدول التالى:

(١٩٦) Ibid: Michael J. Toolan, Narrative , a critical linguistic introduction, P.57.

جدول يوضح تقنية "التلخيص" Summary
فى روايات كل من "إحسان وساجان وموارفيا"

اسم الرواية	مجموع مرات التلخيص	مجموع الأسطر	نوع التلخيص وعدد مراته				طبيعة التلخيص				اللسان	
			محدد	سطر	غير محدد	سطر	سرد	حوار خ	حوار د	مشترك	السارد	شخصية
أنا حرة	٢٩	٢١٥	١٠	١٤٢	١٩	٧٣	٢٧	-		٢	٢٩	-
لا أنام	٣٣	١٦١	١٨	١٢١	١٥	٤٠	٣١	٢		-	٣١	٢
أنف وثلاث عيون	٣٩	١٧٩	٢٢	١٢٩	١٧	٥٠	٣٨	١		-	٣٨	١
مرحباً أيها الحزن	١٥	٧٤	١١	٦٠	٤	١٤	١٣	٢		-	١٤	١
امرأة من روما	٢٦	٤٦	٦	١٧	٢٠	٢٩	٢٥	١		-	٢٥	١

يتضح من الجدول السابق ؛ تكرار تقنية التلخيص فـــى روايـــات إحسان وساجان ومورافيا ؛ على النحو التالى:

فبالنسبة لتقنية التلخيص فى روايات إحسان ؛ فقد تكرر التلخـــيص فى رواية (أنا حرة) (٢٩) مرة ؛ محتلًا بـــذلك (٢١٥) ســـطرًا ، وتكرر فى (لا أنام) (٣٣) مرة ، محتلاً بذلك (١٦١) ســـطرًا ، وتكرر فى (أنف وثلاث عيون) (٣٩) مرة؛ محتلاً بـــذلك (١٧٩) سطرًا .

وبالنسبة لروايتى " ساجان ومورافيا " ؛ فقد تكرر التلخـــيص فـــى رواية (مرحبًا أيها الحزن) (١٥) مرة ؛ محتلًا بذلك (٧٤) سطرًا، فى حين تكرر فى (امرأة من روما) لمورافيا (٢٦) مرة ؛ محتلًـــا بذلك (٤٦) سطرًا .

ومن اللافت للنظر فى هذه النسب لتكرار تقنية التلخـــيص داخـــل روايات " إحسان وساجان ومورافيا " ، أنها تبعد كثيـــرًا عـــن نســـب تكرار المشاهد الحوارية ؛ والوقفة ؛ وهو ما يعنى ميل الســـارد فـــى الأعمال السابقة كلها إلى البطء السردى بدلًا من السرعة الســـردية ، وهو ما يلائم طبيعة روايات تيار الوعى التى تتسم بالتـــداعى الحـــر والتحليل النفسى والوصف وغيرها من تقنيات تيار الوعى التى تساعد على إبطاء حركة السرد .

وبالنسبة لنوعية التلخـــيص داخـــل أعمـــال " إحســـان وســـاجان ومورافيا"؛ فقد تجسد التلخيص فى نوعين ؛ هما تلخيص محدد وغيـــر محدد ؛ ففى المحدد يعطى السارد إشارة زمنية محددة يستطيع القارئ

من خلالها تحديد مقطع التلخيص كقول (نادية لطفى) فى رواية (لا أنام) لإحسان : " وقضيت فى فراشى شهرين إلى أن استعدت قــواى وخف عنى مرض كليتى.

شهران قضيتهما وأنا فى نظر الناس الذين يعرفوننى ، ملاك برئ طاهر ضعيف ، لم يتحمل الصدمة ، ولم يتحمل أن يعيش مع الخطيئة فى بيت واحد، فسقط مريضًا !!" / الرواية / صـــ ٣٠١ / جـــ٢ .

فالسارد هنا يسرد ما حدث فى شهرين ؛ فى خمسة أسطر ، وهو ما يتضح فى قول (آدريانا) فى رواية (امرأة من روما) لمورافيا؛ فهى تلخص أسبوعين فى ثمانية أسطر فى قولها : " ومضى ما يقرب من أسبوعين كانا من أسعد أيام حياتى. فقد تعودت أن أرى مينو كـــل يوم تقريبا ...) / الرواية / صـــ ١٥٥/ جـــ٢.

وقد تكرر هذا التلخيص المحدد فى روايات إحســـان علـــى هـــذا النحو؛ حيث تكرر فى رواية (أنا حـــرة) (١٠) مـــرات ؛ فـــى (١٤٢) سطرًا ، وتكرر فى (لا أنام) (١٨) مرة ؛ فـــى (١٢١) سطرًا ، وتكرر فى رواية (أنف وثلاث عيون) (٢٢) مـــرة ؛ فـــى (١٢٩) سطرًا .

وتكرر فى (مرحبًا أيها الحزن) لساجان (١١) مرة ؛ فى (٦٠) سطرًا ؛ وتكرر فى رواية (امرأة من روما) لمورافيا (٦) مرات ؛ فى (١٧) سطرًا .

وبالنسبة للتلخيص غير المحدد ؛ ففيه لا يعطى الســـارد إشـــارة صريحة للتلخيص وهو ما يجعل القارئ يعمل فكره حتى يحدد مقطـــع

التلخيص مثل قول (أمينة سالم) لحسن ملخصة له كل علاقتها بهاشم في سطر (وقد ذكرت له كل ما أستطيع أن اذكره عن علاقتي بهاشم ..) / الرواية / صـ ٢٦٢ / جـ١ ؛ ومثل قول "سيسيل" في رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان: (وبدأت أضع الخطط واحدة تلو أخرى...) الرواية / صـ ٧٤ /جـ٢ . وانظر في هذا أيضًا رواية (امرأة من روما) لمورافيا / صـ ١٦٤ / جـ١ .

وقد تكرر التلخيص " غير المحدد " في روايات عبد القدوس على النحو التالي: حيث تكرر في رواية (أنا حرة) (١٩) مرة ؛ في (٧٣) سطرًا ، وجاء في رواية (لا أنام) (١٥) مرة ؛ في (٤٠) سطرًا، وتكرر في (أنف وثلاث عيون) (١٧) مرة ؛ في (٥٠) سطرًا.

وجاء التلخيص غير المحدد في رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان (٤) مرات ؛ في (١٤) سطرًا ؛ وتكرر في (امرأة من روما) لمورافيا (٢٠) مرة ؛ في (٢٩) سطرًا.

ومن حيث طبيعة التلخيص (سرد / حوار/ مشترك) في روايات " إحسان ومورافيا وساجان " ؛ فقد تكرر في (أنا حرة) لإحسان داخل السرد (٢٧) مرة ؛ ولم يأتِ في المشاهد الحوارية ، وجاء مشتركًا بين السرد والحوار الخارجي والداخلي (مرتين) ، وتكرر في رواية (لا أنام) داخل السرد(٣١) مرة ؛ وجاء في الحوار الخارجي (مرتين)، ولم يأتِ مشتركًا بين السرد والحوار. وتكرر التلخيص في رواية (أنف وثلاث عيون) داخل السرد (٣٨) مرة ؛ وجاء داخل الحوار

الخارجي(مرة واحدة) ؛ ولم يأتِ مشتركًا بين السرد والحوار.

وبالنسبة لرواية (مرحبًا أيها الحـزن) لسـاجان ؛ فقـد تكـرر التلخيص داخل السرد (١٣) مرة ؛ وجاء فـي الحـوار الخـارجي (مرتين) ؛ ولم يأتِ مشتركًا . وتكرر التلخيص فى رواية (امرأة من روما) لمورافيا داخل السرد (٢٥) مرة وداخل الحـوار الخـارجي (مرة واحدة) ؛ ولم يأتِ مشتركًا .

وبالنسبة للسان السارد (السارد / الشخصية / مشـترك) ؛ فقـد هيمن السارد على سرد مقاطع التلخيص بنوعيـه (المحـدد وغيـر المحدد) ، وقليلًا ما جاء التلخيص على لسان الشخصيات الأخـرى ، وهو ما يتضح فى الجدول السابق.

وقد استخدم السارد تقنية التلخيص لأداء وظائف مختلفة داخل بنية السرد لروايات إحسان ؛ هى نفسها- وظائفه داخل روايتـي سـاجان ومورافيا؛ وهي:

- المرور السريع على فترات زمنية طويلة؛ وما حـدث فيهـا مـن أحداث، دون تفصيل لهذه الأحداث ؛ و من أمثلة ذلـك فـي روايـات إحسان؛ صــ ٧٥/ أنا حرة ، صــ ٣١ ، ٥٠ ، ١٠٣ ، ٤٢٦ / لا أنام ، و صــ ٢٦ ، ٥٣ ، ١٧٩ ، ٢٢٣ / أنف وثلاث عيـون ، وصــ ٥٩، ٨٠ ، ٩١ ، ١١٩ ، ١٤٢ / مرحبًا أيها الحزن لساجان ، وصــ ٤٨ ، ١٤٥ ، ١٢٣ / امرأة من روما لمورافيا .

- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث؛ ومن أمثلة ذلك ؛ صــ ١٦٢ / أنا حـرة ، وصــ ٣٤١ / لاأنـام ،

وصـــ ٣٣٧ / أنف وثلاث عيون لإحسان ، وصـــ ٦٩ / مرحبًا أيها الحزن لساجان ، وصـــ ١٩٢ جـــ٢/ امرأة من روما لمورافيا .

- استرجاع ما مر من أحداث بشكل سريع ومكثف دون تفصيل ؛ ومنه صـــ٤٠ / أنا حرة ، وصـــ ٣٧٢ / لا أنـــام ، وصـــ ١٦٣ / أنف وثلاث عيون لإحسان، وصـــ ٣٥/ مرحبًا أيها الحزن لساجان ، وصـــ ٩٣ ، ١٦٤ ، ١٢٥ / امرأة من روما لمورافيا.

- القفزة The Ellipsis (زمن السرد (صفر) أقل بكثير من زمن القصة)

تمثل القفزة Ellipsis أقصى سرعة إيقاعية ؛ يجاوز فيها الســـارد فترات زمنية بأكملها دون ذكرٍ لما حدث فيها من وقائع؛ وهى بهـــذا تمثل النقيض لتقنية الوقفةPause .

وقد تكون القفزة صريحة explicit ؛ وهـــو مـــا يبـــرزه الســـارد بعبارات مقتضبة مثل قوله (ومرت ثلاثة أيام...) (ومرت سنوات) وقد تكون القفزة ضمنية : وفيها لا يصرح السارد بالقفزة ؛ بل يترك القارئ كى يعمل فكره من خلال اكتشافه لفجوة فى التسلسل الزمنـــى The Chronology أو انقطاع a break فى تتابع الأحداث المروية.

وبالنسبة لتقنية القفزة Ellipsis فى روايات " إحسان عبد القدوس" و" ساجان" و " مور افيا " ؛ فقد احتلت المرتبة الرابعة بأقـــل نســـبة تواتر داخل بنية السرد للروايات الخمس المدروسة ؛ بعـــد المشـــاهد الحوارية والوقفة والتلخيص ؛ وتتضح الخصائص البنائية لهذه التقنيـــة فى الجدول التالى:

جدول يوضح خصائص تقنية " القفزة" Ellipsis

فى روايات كل من " إحسان " و " ساجان" و" مورافيا"

اسم الرواية	مجموع القفرات	نوع القفزة وعدد مراتها		طبيعة القفزة		اللسان	
		ضمنية	صريحة	حوار غ	سرد	شخصية	السارد
أنا حرة	١٧	١٠	٧	١٧	–	١٧	–
لا أنام	٣٢	٢٣	٩	٣١	١	٣١	١
أنف وثلاث عيون	٣٥	٢٥	١٠	٣٥	–	٣٥	–
مرحبا أيها الحزن	٩	٦	٣	٩	–	٩	–
امرأة من روما	٩	٩	–	٧	٢	٧	٢

يتضح من الجدول السابق ؛ تكرار تقنية القفزة Ellipsis فى روايات " إحسان وساجان ومورافيا " ، على النحو التالى :

فبالنسبة لتقنية القفزة فى روايات إحسان ، فقد تكررت فى رواية (أنا حرة) / (١٧) مرة ؛ وفى رواية (لا أنام) / (٣٢) مرة ، وفى رواية (أنف وثلاث عيون) / (٣٥) مرة ؛ بينما تكررت فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان / (٩) مرات ، وفى رواية (امرأة من روما) / (٩) مرات أيضًا .

والملاحظ لنسب التكرار السابقة يدرك أنها أقل بكثير من نسب تواتر التقنيات الثلاث السابقة ولا سيما (المشهد الحوارى والوقفة) ؛ وهو ما يؤكد ميل السارد فى روايات " إحسان وساجان ومورافيا " نحو البطء الإيقاعى فى سرده ؛ وهو ما يلائم طبيعة الروايات ؛ لأنها

تنتمى لروايات تيار الوعى التى تعتمد فى سردها على التداعى الحر ، والتحليل النفسى والوصف وغيرها من تقنيات تيار الوعى التى تساعد – بوضوح – على إبطاء الإيقاع السردى .

وبالنسبة لنوعية القفزة؛ فقد تجلت بنوعيها (الصريح والضمنى) داخل روايات " إحسان وساجان وموارفيا " ؛ حيث تكـررت القفـزة الصريحة فى رواية (أنا حرة) / (١٠) مرات ، وفى (لا أنـام) / (٢٣) مرة ؛ وفى (أنف وثلاث عيون) / (٢٥) مرة ، وتكـررت فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان / (٦) مرات ؛ وتكررت فـى رواية (امرأة من روما) لمورافيا / (٩) مرات .

وقد تجلى هذا النوع داخل بنية السرد فى روايات إحسان ؛ وأيضًا فى روايتى " ساجان ومورافيا " محددًا ، وغير محدد ؛ فمـن أمثلـة المحدد فى روايات عبد القدوس قول السارد فى رواية (أنـا حـرة) (وقضت أمينة أربع سنوات فى الجامعة الأمريكية..) / صــ ١٣٦ ؛ ومن أمثلة ذلك فى روايتى " ساجان ومورافيا " قول (آدريانا) فـى رواية (امرأة من روما لمورافيا) (ثم جـاء بعـد يـومين...) / صـ١٥٩ جـ٢ ؛ ومثله فى رواية (مرحبًا أيها الحـزن) لسـاجان قول (سيسيل) (بعد بضعة أيام ..) / صـ٩٨ / جـ٢ .

وقد تجلت القفزة صريحة غير محددة ؛ بأن يعطى السارد إشـارة للتقنية ولكنها غير محددة مثل قول (أمينة سالم) فى رواية (أنـف وثلاث عيون) لإحسان . (ولم أر هاشم فى الغد.. ولكنـى رأيتـه بعدها بأيام..) / الرواية/ صـ٤٠٠ / جـ١ . ومن أمثلة ذلـك فـى

روايتى " ساجان وموارفيا " ؛ قول آدريانا فى روايـة (امـرأة مـن روما) لمورافيا (فقد مضى زمن طويل..)/ صـ ٥٢/جـ١.

وبالنسبة للقفزة الضمنية فقد تكررت فى روايات " إحسان وساجان ومورافيا " على النحو التالى:

فقد تكررت فى رواية (أنا حرة) (٧) مرات ، وفى (لا أنام) (٩) مرات ، وفى (أنف وثلاث عيون) لإحسان (١٠) مـرات ، بينما تكررت فى رواية ساجان (مرحبًا أيها الحزن) (٣) مرات ؛ ولم يأتِ هذا النوع فى رواية (امرأة من روما) لمورافيـا . ومثـال ذلك فى روايات عبد القدوس فى رواية (لا أنام) قفزة (نادية) من وقت الغداء إلى وقت العشاء / صـ٢٤٠ / جـ١. ومنه فى روايتـى ساجان قفزة (سيسيل) بالأحداث من نهاية الحوار على العشاء إلـى (فى اليوم التالى) / صـ ٥٨ / جـ١.

وبالنسبة لطبيعة القفزة (سرد / حوار خـارجى) فـى روايـات إحسان وساجان ومورافيا ؛ فقد تكررت القفزة فى رواية (أنا حـرة) داخل السرد (١٧) مرة ولم تأتِ فى الحوار ؛ وتكررت فى روايـة (لا أنام داخل السرد (٣١) مرة ؛ وفى الحـوار الخـارجى (مـرة واحدة) فقط ، وتكررت فى رواية (أنف وثلاث عيون) (٣٥) مرة، ولم تأتِ فى الحوار.

وفى رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان تكررت القفـزة داخـل السرد (٩) مرات ، ولم تأتِ فى الحوار الخارجى ؛ وتكررت القفزة فى رواية (امرأة من روما) لمورافيا داخل السـرد (٧) مـرات ؛

ومرتين داخل الحوار الخارجي .

وبالنسبة للسان السارد للقفزة (السارد / الشخصية / مشترك) فقد سيطر السارد على سرد تقنية القفز بنوعيه (الصريح والضمنى) ولم يأتِ على لسان الشخصيات الأخـرى إلا فـى روايتـى (لا أنـام) لإحسان ، و(امرأة من روما) لمورافيا. كما يتضـح فـى الجـدول السابق.

وبالنسبة لموقع تقنية القفزة داخل الخطاب السـردى لروايـات " إحسان وساجان ومورافيا " ؛ فقد تأتى القفزة داخل السرد ، وقد تـأتى فى بداية الفصل، كما نرى فى رواية (لا أنام) / صـ ٣٢٧ / جـ٢ (وانقضت ثلاثة شهور ...) ، وفى (أنا حرة) بداية صـــ ٨٩ ، صـــ ١٣٦ ، وفى (أنف وثلاث عيون) صـــ ١٧٣ ، صـــ١٨١ ، صـــ ١٩٤ ، ومثل ذلك فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان بداية الفصل السابع صـــ ١٠٨ / جـ ٢ ، وقد تأتى فى شـكل (نقـاط) (...) يضعها السارد بدلاً من التفاصيل لا سيما مع المشاهد الجنسية ؛ ليترك القارئ يكملها بخياله؛ وتجلى ذلك - بشكل واضح - فى رواية (لا أنام) صـــ ٢٥١ / جـ ١ ، صـــ ١٤٨ / جـ ١ ، صـــ ١٦٤ / جـ١ ، وفى رواية (أنا حرة) " / صـــ ١٨٧ . ولم يأتِ هذا الشكل للقفزة فى روايتى " ساجان ومورافيا ".

ومما سبق ، نلحظ ميل السارد فى روايـات " عبـد القـدوس ؛ وساجان ومورافيا" نحو البطء الإيقاعى ؛ لأنه أكثر ملائمة لطبيعـة هذه الروايات التى تعتمد فى سردها على تقنيات تيار الـوعى ؛ مـن

وصف ، وتحليل نفسى واستبطان ؛ وتداعٍ حر ، وخيال تصـــويرى ، إلى غير ذلك من تقنيات تيار الوعى فى الرواية الحديثـــة ؛ ويمكـــن إجمال ترتيب التقنيات الإيقاعية الأربع السابقة حسب نسبة تواترها فى الروايات السابقة فى الجدول التالى:

جدول إجمالى لنسب تواتر تقنيات الإيقاع الأربع

فى روايات " إحسان وساجان ومورافيا "

اسم الرواية	المشاهد الحوارية الخارجية	الوقفة	التلخيص	القفزة
أنا حرة	٣٣	١٠٠	٢٩	١٧
لا أنام	١٥٥	٩٦	٣٣	٣٢
أنف وثلاث عيون	١٧١	٨٧	٣٩	٣٥
مرحبًا أيها الحزن	٥٢	٥٣	١٥	٩
امرأة من روما	١٣٩	٨٤	٢٦	٩

ثالثًا / التواتر Frequency :

يقصد بالتواتر Frequency العلاقة العددية بين عدد تكرار الحدث فى القصة ، وعدد مرات تكراره فى السرد ؛ وهذه التقنيـــة الزمنيـــة الأسلوبية لم يتم تناولها فى نظرية القص قبل " جيرار جنيت " الـــذى

يرى أنها مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية(١٩٧) ، ووفقًا لهـذه العلاقة التكرارية بين القصة والسرد ؛ أمكن تحديد أربعة أنواع للتواتر :

التواتر الفردى : Singulative Frequency ؛ وفيه نوعان ؛ هما أن يروى السارد مرة واحدة ما وقع مرة واحدة ، أو أن يروى عـدة مرات ما حدث عدة مرات.

التواتر التكرارى : Repetitive Frequency ؛ وفيه يروى السارد عدة مرات ما حدث مرة واحدة.

التواتر التكرارى المتشابه: Iterative Frequency ؛ وفيه يروى السارد مرة واحدة ما حدث عدة مرات.

ووفقًا لهذا المفهوم للتواتر الزمنى تأتى هذه التقنيـة فـى روايـات " إحسان عبد القدوس " ، وروايتى " ساجان ومورافيا " على النحو التال:

١ – التواتر الفردى Singulative Frequency :

وهو نوعان ؛ أولهما سرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة ؛ وقـد تجلت هذه التقنية بوضوح فى الروايات السابقة ؛ مثلما نجد فى رواية (أنا حرة) لإحسان قول السارد الغائب عن ابن خالة أمينة(ولم يثـر إلا مرة واحدة) / الرواية / صـ٧٨. وقوله عن مقابلة الأب لأحمـد خطيب أمينة (وقد قابل هذا الرجل مرة) / ١١٠، ويقول عن أمينـة (أنها قضت مرة يوما بأكمله تعد كعك العيد لعباس) / ١٩٠. وقـول (نادية لطفى) فى (لا أنام) (فقد نظر الى مصـطفى مـرة نظـرة واحدة لم يكررها) / الرواية / صـ ٨٦، ٨٧ / جـ١ ؛ وهـو مـا

(١٩٧) جيرار جنيت – خطاب الحكاية – صـ ١٢٩.

ظهر فى روايتى " ساجان وموارفيا " ؛ مثل قـول (سيسـيل) فـى رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان (وكانت مدام ويب قد رأتنى مرة اتحدث إلى سائق إحدى الحافلات..) / الرواية / صـ١١١/ جـ٢ .
ويتجلى - أيضًا - فى قول (آدريانا) فى (امـرأة مـن رومـا) لموارفيا عن (جينو)(ولم يزد طوال هذا الوقت على أن لمس يـدى مرة واحدة) / الرواية / صـ ٢٨ ، جـ١.

فالسارد فى الأمثلة السابقة - فـى روايـات " إحسـان وسـاجان وموارفيا " - يخبرنا بعبارة واحدة ما حدث مرة واحدة ؛ وكأن هـذه العبارة الواحدة - هنا- تعادل الحدث الواحد الذى جرى .

وبالنسبة للنوع الثانى من التواتر الفردى ؛ وهو سرد عدة مـرات ما حدث عدة مرات ؛ فقد تمثل فى الروايات السابقة ؛ مثلما نجد فـى روايات عبد القدوس ؛ فى قول (أمينة سالم) فى رواية (أنف وثلاث عيون) عن عطايا(هاشم) لها (أعطانى مرة ثلاثين جنيهًا لأشـترى خاتما .. وأعطانى مرة عشرة جنيهات لأشترى ما شاء الله ذهبيـة .. وأعطانى مرة عشرة جنيهات لأركب تاكسى..) / الروايـة / صـ ٢٠٠ جـ١ ؛ فكأن السارد بهذا النوع من التواتر يحـاول أن يؤكـد الحدث حيال المتلقى ؛ وهو ما يتجلى فى روايتى " ساجان وموارفيا "؛ مثلما يتضح فى قول (سيسيل) فى رواية (مرحبًـا أيهـا الحـزن) لساجان (وتناولت لفافة تبغ ، وأشعلت عود ثقاب ولكنه انطفأ.. وبيد مرتعشة أشعلت عودا آخر ...
وتناولت عودا ثالثا..) / الرواية / ص ٩٦ جـ ٢.

٢- التواتر التكرارى : Repetitive Frequency :

وفيه يروى السارد عدة مرات ما حدث مرة واحدة ؛ وقد يـأتى هـذا النوع فى جمل متتالية ، وقد يأتى موزعًا على مدى صفحات من الروايـة ؛ وهو ما يتجلى - بوضوح - فى مشهد اعتداء الشاب على أمينة وهى فى العاشرة من عمرها ؛ وهو مرتبط بالاسترجاع فى رواية (أنا حـرة) لإحسان ؛ / الرواية صـ ١١٠ ، ١٣٠، ١٣٣، ١٣٥ ، وقد يؤدى هـذا النوع من التواتر إلى الحشو داخل روايات عبد القدوس ؛ وهو ما نجـده أيضًا فى روايتى "ساجان ومورافيا " ؛ مثل تكرار المعـرِّف لأدريانـا - عندما أرادت أن تعترف - قول (أبانا الذى فى السموات) : " ولـتكن مشيئتك على الأرض كما هى فى السماء"

" ولتكن مشيئتك على الأرض كما هى فى السماء"

" اعطنا اليوم خبزنا كفافنا"

" اعطنا اليوم خبزنا كفافنا") الرواية / صـ ٩٦ / جـ١ .

٣- التواتر التكرارى المتشابه Iterative Frequency :

وفيه يروى السارد مرة واحدة ما حدث عدة مرات ؛ وهو يمثـل نظرة إجمالية للأحداث من قِبَل السارد ، ويرى " جنيت" أن اسـتخدام هذا النوع من التواتر ؛ "... يمثل فى المصطلحات الأكثـر وضـوحًا طريقة لتنظيم سرعة السـرد away of accelerating the narrative أو طريقة لتنظيم نسبة التغير فى السرعة acceleration مـن خـلال وسائل الجمع غير الزمنى Syllepsis للأحداث الواقعة ..."(١٩٨) ؛ وقد

(١٩٨) - Gerard Genette : Fiction & Diction – P-64 .

تجلى هذا النوع من التواتر فى روايــات " عبــد القــدوس وســاجان ومورافيا " ؛ مثلما يقول السارد الغائب فى (أنا حرة) لإحسان ؛ عن عباس (كان يسير امام شرفتها كل صباح) / الروايــة / صــــ ١٩، ويقول عن أمينة (.. وقد انطلقت عدة مرات) / الرواية صـــ ٣١ ، ومثل قول الأب فى (لا أنام) (كنت اتعودت أتصبح بيكى كل يوم) / الرواية صـــ ٣٥ / جـــ١. ومثل قول السارد فى (أنــف وثــلاث عيون) (يلح على كثيرًا) / الرواية / صـــ ٢٣ / جـــ١/ كل أسبوع / صـــ ١١٨ / جـــ١ / كل شهر / صـــ ١٢١ ، جـــ١ ، أكثر من مرة فى الصباح / صـــ ١٧١ ، جـــ١/ الخ.

ومثاله فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان قول (سيسيل) (كنت كل يوم أذهب إلى العشة ..) / الرواية / صـــ ٨٠ / جـــ١ ؛ ومثل قول (آدريانا) فى (امرأة من روما) لمورافيا (وكان من عادتى كل صباح أن أستقل الترام) / الرواية / صـــ٢٤ / جـــ١.

وعلى ما سبق يمكن استخلاص النتائج التالية :

أولاً / من حيث الترتيب الزمنى :

١- الاسترجاع :

- سيطرت صيغ الحاضر على صيغ الماضى فى روايات إحسان عبد القدوس ؛ وهو ما يمثل سمة من سمات رواية " تيار الوعى " الحديثة . بينما سيطرت صيغ الماضى على صيغ الحاضر فى روايتى ساجان ومورافيا ؛ وهو ما يخالف المعتاد فى روايات تيار الوعى .

- تمثل تقنية الاسترجاع ملمحًا بارزًا فى روايات إحسان الثلاث ؛ حيث تكرر فى (أنا حرة) / ٧٠ مرة ، وفى رواية (لا أنام) /

١٤٤ مرة ، وفى رواية (أنف وثلاث عيون) / ٢٠٩ مرة ؛ وهو ما نلحظه فى روايتى ساجان ومورافيا ؛ حيث تكرر الاسترجاع فى (مرحبًا أيها الحزن) لساجان (١٠٢) مرة ، وفى رواية (امرأة من روما) لمورافيا (٤٨٨) مرة .

– جاء الاسترجاع الخارجى فى أعمال إحسان أكثر من الداخلى والمزجى ؛ حيث تكرر الاسترجاع الخارجى فى رواية (أنا حرة) / (٥١) مرة ، وفى رواية (لا أنام) / (١٠٥) مرة ، وفى رواية (أنف وثلاث عيون) / (١٩٨) مرة ، فى حين جاء الاسترجاع الداخلى فى روايتى ساجان ومورافيا أكثر من الخارجى والمزجى ؛ حيث تكرر فى رواية (مرحبًا أيها الحزن) لساجان (٦٥) مرة ، وتكرر فى رواية (امرأة من روما) لمورافيا (٤٣١) مرة .

– جاء الاسترجاع فى روايات إحسان داخل السرد أكثر منه داخل الحوار أو مشتركًا بين السرد والحوار ، وهو ما نجده فى روايتى ساجان ومورافيا .

– جاء الاسترجاع فى روايات عبد القدوس – فى معظمه – على لسان السارد المهيمن على مجريات الحركة السردية ؛ وهو ما نلمحه فى روايتى ساجان و مورافيا .

– تعددت وظائف الاسترجاع بأنواعه ؛ داخل بنية السرد لروايات عبد القدوس وساجان ومورافيا ؛ حيث ارتبط الاسترجاع بوظائف ؛ هى : استرجاع شخصية أخرى غير الشخصية المحورية ، حتى يكمل السارد بعض المعلومات عنها ، وقد يأتى الاسترجاع ؛ ليربط حدثًا

آنيًا بأحداث أخرى سابقة مماثلة له ؛ حتى يكمل ثغرات لم تذكر من قبل ، وقد يأتى الاسترجاع لسد بعض الثغرات واستكمال بعض الأحداث التى لم تذكر فى حينها ، وقد يأتى لمجرد تكرار حدث أو أحداث ذكرت قبل ذلك ؛ وهو ما يؤدى إلى الحشو داخل بنية السرد .

– تعددت وسائل السارد عند إحسان وساجان ومورافيا ؛ لربط المقطع الاسترجاعى بمستوى السير السردى الرئيسى .

– وبالنسبة لمدى الاسترجاع فى روايات إحسان ؛ فقد جاء غير محدد أكثر منه محددًا ، وهو ما نجده فى روايتى ساجان ومورافيا .

– وبالنسبة لسعة الاسترجاع فقد جاءت معظم الاسترجاعات فى روايات " إحسان وساجان ومورافيا " قصيرة بين سطر وعشرة أسطر.

٢- الاستباق :

– جاءت نسبة الاستباق فى رواية (أنا حرة) لإحسان ؛ قليلة بالنسبة لعدد مرات الاسترجاع ؛ حيث تكرر (٢٧) مرة فقط ؛ بينما تكرر الاسترجاع فى الرواية ذاتها (٧٠) مرة . فى حين فاقت نسبة الاستباق على الاسترجاع فى (لا أنام) و (أنف وثلاث عيون) . بينما جاءت مرات الاستباق أقل من الاسترجاع فى روايتى (مرحبًا أيها الحزن) لساجان ، و (امرأة من روما) لمورافيا ؛ وهو ما يخالف قول " جيرار جنيت " بأن الاستباق يكثر فى روايات تيار الوعى التى تعتمد فى سردها على صيغة السرد بضمير الـ (أنا) .

– سيطر الاستباق الداخلى فى روايات إحسان وساجان ومورافيا على النوعين الآخرين (الخارجى والمزجى) ؛ وقد جاء الاستباق– فى

معظمه – على لسان السارد ؛ لأنه المؤطر الرئيسى لحركة السرد.

– جاء الاستباق فى روايات عبد القدوس داخل السرد أكثر من الحوار فى رواية (أنا حرة) ؛ فى حين جاء أكثر فى الحوارعن السرد فى روايتيه (لا أنام ؛ و أنف وثلاث عيون) ؛ فى حين جاء داخل السرد أكثر من الحوار فى (مرحبًا أيها الحزن) لساجان ، وجاء فى الحوار أكثر من السرد فى (امرأة من روما) لمورافيا .

– وبالنسبة لوظائف الاستباق داخل روايات إحسان فقد جاءت كثيرة ومتنوعة ؛ فهو يأتى للتقديم ؛ أو الافتراض ، أو تقديم افتراضى أو للتوقع أو للتخطيط ، أو لتخطيط / تقديم ، أو لتخطيط / توقع ، أو لتوقع / تقديم ، أو لتخطيط / توقع / تقديم ، أو لافتراضى / تخطيط .

– وجاءت وظائف الاستباق فى روايتى ساجان ومورافيا أقل من وظائفه فى روايات عبد القدوس ؛ حيث انحصرت وظائف الاستباق لديهما فى تقديم الحدث ، وافتراضه ، والمزج بين الافتراض والتقديم.

– **وبالنسبة لمورفولوجيا الزمن**؛ فى روايات إحسان وساجان ومورافيا؛ فقد سيطر الحاضر الآنى على تقنيتى الاسترجاع والاستباق.

ثانيًا / وبالنسبة للإيقاع السردى :

– من حيث المشهد الحوارى ، والوقفة ، والتلخيص ، والقفزة ؛ نلحظ ميل السارد فى روايات عبد القدوس وساجان ومورافيا نحو البطء الإيقاعى ؛ وهو أكثر ملاءمة لطبيعة هذه الروايات ؛ التى تعتمد فى سردها على تقنيات تيار الوعى من وصف ، وتحليل نفسى

واستبطان ، وتداع حر ، وخيال تصويرى ، إلى غير ذلك من تقنيات تيار الوعى فى الرواية الحديثة .

ثالثًا / وبالنسبة لتقنية التواتر :

– فقد جاءت بأنواعها الثلاثة (الفردى / التكرارى / التكرارى المتشابه) فى روايات إحسان وساجان وموررافيا.

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

إحسان عبد القدوس[1] :

- لا أنام : (جزءان) – طبعة الشركة العربية للطباعة والنشر والتوزيع – ط١ – ١٩٥٦.
- أنا حرة : طبعة منشورات مكتبة المعارف – بيروت – أبريل ١٩٥٨.
- أنف وثلاث عيون : (جزءان) – طبعة مكتبة مصر – الفجالة – القاهرة – ١٩٨٠.

فرانسواز ساجان :

- مرحبًا أيها الحزن : (جزءان) تعريب الكاتب المعروف : عمر عبد العزيز أمين – مطبعة الدار المصرية – القاهرة – ١٩٧٠ .
- Bonjour Tristesse , Traslated by : Irene Ash mode and printed in Great Britain by william clowes and Sons, Limited , London , and Beccles and published by john Murray (publishers) , L T D – First Edition – March 1955 -

ألبيرتو مورافيا :

- امرأة من روما : (جزءان) – ترجمة : زغلول فهمى – طبعة روايات الهلال – مجلة شهرية لنشر القصص العالمى – دار الهلال – القاهرة – العدد (٢٧٢) – أغسطس ١٩٧١ .
- The woman of Rome , translated by Lydia Holland – printed in Great Britain by Butler & Tanner LTD., Frome and London – Bound by key & whiting LTD., London – reprinted septemper 1949 .

ثانيًا / المراجع العربية :

١. أحمد درويش – الأدب المقارن ، النظرية والتطبيق – دار الفكر الحديث – القاهرة – ط٤ – ١٩٩٧

٢. أحمد هيكل – الأدب القصصى والمسرحى فى مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية – دار المعـــارف – طـــ٤ – ١٩٨٣.
٣. أميرة أبو الفتوح – إحسان عبد القدوس .. يتذكر – الهيئة المصـــرية العامة للكتاب – ١٩٨٢ .
٤. أمينة رشيد – تشظى الزمن فى الرواية الحديثة – سلسلة دراسات أدبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٨م.
٥. أنجل بطرس سمعان – دراسات فى الرواية العربية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٧ .
٦. أنيس منصور – يسقط الحائط الرابع – دار الشعب – ١٩٧١ .
٧. ـــــــــــ – عاشوا فى حياتى – مكتبة الأسرة – سلسلة الأعمـــال الخاصة – ٢٠٠٠ .
٨. بشير القمرى – شعرية النص الروائى – شركة البيادر للنشر والتوزيع – الرباط – طــ ١ – ١٩٩١م.
٩. جورج طرابيشى – عقدة أوديب فى الرواية العربية – دار الطليعـــة – بيروت – طـــ٢ – ١٩٨٧م.
١٠. حسام الخطيب – مقالة بعنوان : " الأدب المقارن على مشارف القرن الواحد والعشرين ، الاتجاهات الرئيسية والمؤشرات المستقبلية (١٩٨٥ – ١٩٩٥) " – ضمن " قضايا الأدب المقارن فى الوطن العربـــى " – أعمال المؤتمر الدولى – مركز الدراسات اللغوية والأدبية المقارنـــة – كلية الآداب – جامعة القاهرة – ٢٠ – ٢٢ ديسمبر – ١٩٩٥ – تحرير أحمد عتمان – الجمعية المصرية للأدب المقارن – القاهرة – ١٩٩٨ .
١١. حسن بحراوى – بينة الشكل الروائى (الفضاء – الزمن – الشخصية) – المركز الثقافى العربى – بيروت – طـــ١ – ١٩٩٠م.
١٢. حميد لحمدانى – أسلوبية الرواية (مـــدخل نظـــرى) – منشـــورات : دراسات سيميائية أدبية لسانية – مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء – طـــ١ – ١٩٨٩.
١٣. حميد لحمدانى – بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى – المركز الثقافى العربى – بيروت – طـــ٢ – ١٩٩٣م.

١٤. خريستو نجم – فى النقد الأدبى والتحليل النفسى – دار الجيل – بيروت – ط١ – ١٩٩١م.
١٥. رشاد رشدى – مقالات فى النقد الأدبى – المكتب المصرى الحديث – ط ٢ – ١٩٧٩م.
١٦. رشاد عبد الله الشامى – الشخصية اليهودية فى أدب إحسان عبد القدوس – سلسلة كتاب الهلال – دار الهلال – القاهرة – العدد (٤٩٦) – أبريل ١٩٩٢ .
١٧. سامى الدروبى – علم النفس والأدب – منشورات جماعة علم النفس التكاملى – دار المعارف – ط ٢ – ١٩٨١م.
١٨. السعيد الورقى – اتجاهات الرواية العربية المعاصرة – دار المعرفة الجامعية – ١٩٩٨م.
١٩. ———— – القصة والفنون الجميلة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – مكتبة الشباب – عدد (٥٧) – يونيه ١٩٩٧م.
٢٠. سعيد يقطين – انفتاح النص الر وائى (النص – السياق) – المركز الثقافى العربى – بيروت – ط١ – ١٩٨٩م.
٢١. ———— – تحليل الخطاب الروائى (الزمن – السرد – التبئير) – المركز الثقافى العربى – بيروت – ط١ – ١٩٨٩م.
٢٢. سهيلة زين العابدين حماد – إحسان عبد القدوس بين العلمانية والفرويدية – دار الحقيقة للإعلام الدولى – القاهرة –١٩٩٠ .
٢٣. السيد يسين – التحليل الاجتماعى للأدب – مكتبة مدبولى – القاهرة – ١٩٩٢ م.
٢٤. سيزا أحمد قاسم – بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٤م.
٢٥. ———— – روايات عربية ، قراءة مقارنة – ط١ – ١٩٩٧ – ردمك – شركة الرابطة – الدار البيضاء.
٢٦. شاكر عبد الحميد – الأدب والجنون – دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة – ١٩٩٨م.
٢٧. شاكر عبد الحميد وآخرون – دراسات نفسية فى التذوق الفنى – دار غريب للطباعة – القاهرة – ١٩٩٧م.

٢٨. شفيع السيد – اتجاهات الرواية العربية فى مصر منذ الحرب العالميـة الثانية إلى سنة ١٩٦٧م – دراسة نقدية – دار الفكر العربى – القاهرة – ١٩٩٣م.
٢٩. شكرى عزيز الماضى – الدراسات الأدبية والنقدية فى نظرية الأدب – دار المنتخب العربى – بيروت – لبنان– طـ١– ١٩٩٣م.
٣٠. صلاح فضل – منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى – دار المعـارف – القاهرة – طـ٢ – ١٩٨٠م.
٣١. ـــــــــ – تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى – دار المعارف – طـ١ – ١٩٨٩
٣٢. ـــــــــ – بلاغة الخطاب وعلم النص – سلسلة عالم المعرفـة – عدد (١٦٤) – ١٩٩٢م.
٣٣. ـــــــــ – نظرية البنائية فى النقد الأدبى – مؤسسة مختار للنشـر والتوزيع – القاهرة – ١٩٩٢ .
٣٤. ـــــــــ – أساليب السرد فى الرواية العربية – سلسلة دراسـات نقدية – دار سعاد الصباح – طـ١ – ١٩٩٢م .
٣٥. طه وادى – دراسات فى نقد الرواية – سلسلة دراسات أدبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٩م.
٣٦. ـــــــــ – صورة المرأة فى الرواية المعاصرة – دار المعارف – طـ٤ – ١٩٩٤م.
٣٧. عبد الحميد البطريق – التيارات السياسية المعاصرة ١٨٧٠ – ١٩٦٠ – ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربى – القاهرة – ١٩٨٠ .
٣٨. عبد الرحيم الكردى – الراوى والنص القصصى – دار النشر للجامعات – القاهرة – طـ٢ – ١٩٩٦م.
٣٩. عبد الفتاح عثمان – بناء الرواية – مكتبة الشباب – القاهرة – ١٩٨٢ .
٤٠. عبد الله إبراهيم – المتخيل السردى – مقاربات نقديـة فـى التنـاص والرؤى والدلالة – المركز الثقافى العربـى – بيـروت – طـ١ – ١٩٩٠.
٤١. عبد المحسن طه بدر – تطور الرواية العربية الحديثـة فـى مصـر (١٨٧٠-١٩٣٨) – دار المعارف – مكتبة الدراسات الأدبية – عـدد (٣٢) – طـ٣ – ١٩٧٧م.

٤٢. عبد الملك مرتاض – فى نظرية الرواية – بحث فى تقنيات السـرد – عالم المعرفة – عدد (٢٤٠) – ديسمبر ١٩٩٨م.
٤٣. عبد المنعم تليمة – مقدمة فى نظرية الأدب – الهيئة العامـة لقصـور الثقافة – كتابات نقدية – عدد (٦٧) – ١٩٩٨ .
٤٤. عز الدين إسماعيل – التفسير النفسى للأدب – مكتبة غريب – الفجالة – القاهرة – طـ ٤ – ١٩٨٤م.
٤٥. غالى شكرى – أزمة الجنس فى القصة العربيـة – دار الشـروق – القاهرة – طـ١ – ١٩٩١م.
٤٦. فؤاد دوراة – فى الرواية المصرية – دار الكاتب العربـى للطباعـة والنشر – القاهرة – د.ت.
٤٧. فؤاد قنديل – إحسان عبد القدوس عاشق الحرية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – كتاب الثقافة الجديدة – عدد (٤١) – طـ٢ – يناير ١٩٩٧ .
٤٨. لطيفة الزيات – من صور المرأة فى القصص والروايات العربيـة – شركة الفجر – القاهرة – ١٩٨٩ .
٤٩. مجدى وهبة – الأدب المقارن – سلسلة أدبيات – الشـركة المصـرية العالمية للنشر – لونجمان – طـ١ – ١٩٩١ .
٥٠. محسن جاسم الموسوى – الرواية العربية النشأة والتحول – دار الآداب – بيروت – طـ٢ – ١٩٨٨ .
٥١. محمد زغلول سلام – دراسات فى القصة العربية الحديثة أصولها – اتجاهاتها – أعلامها – الناشر منشأة المعارف – الإسكندرية – جـلال حزى وشركاه – ١٩٧٣ .
٥٢. محمد زكى العشماوى – قضايا النقد الأدبى والبلاغـة – دار الكاتـب العربى للطباعة والنشر – د.ت .
٥٣. محمد عبد القدوس – حكايات إحسان عبد القدوس – الأعمال الخاصة – مكتبة الأسرة – مهرجان القراءة للجميع – الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب ٢٠٠٠ .
٥٤. محمد عزام – فضاء النص الروائى – مقارنة بنيوية تكوينية فـى أدب نبيل سليمان – دار الحوار للنشر والتوزيع – اللاذقيـة – سـورية – طـ١ – ١٩٩٦م .

٥٥. محمد عنانى – المصطلحات الأدبيـــة المعاصـــرة ، دراســـة ومعجـــم إنجليزى – عربى – الشركة المصرية العالمية للنشـــر – لونجمـــان – طـــ١ – ١٩٩٦ .
٥٦. محمد غنيمى هلال – النقد الأدبى الحـــديث – دار نهضـــة مصـــر – الفجالة – القاهرة – ١٩٧٩م.
٥٧. ـــــــــــــــ – الأدب المقارن – مطبعة مخيمـــر – القـــاهرة – د.ت.
٥٨. محمد مندور – نماذج بشرية – نهضة مصر – الفجالة – القـــاهرة – ١٩٧٠م.
٥٩. محمد نجيب التلاوى – وجهة النظر فى روايات الأصوات العربيـــة – من منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ٢٠٠٠م.
٦٠. محمد يوسف نجم – فن القصة – دار صادر – بيـــروت – طـــ ١– ١٩٩٦م.
٦١. محمود تيمور – فن القصص – دراسات فى القصة والمسرح – مكتبة الأداب – بالجماميز – د.ت
٦٢. محمود شريف – أثر التطور الاجتماعى (السياسى / الاقتصادى) فى الرواية المصرية (١٩١٢ – ١٩٥٣) – دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة – ١٩٧٦ م.
٦٣. محمود فوزى – إحسان عبد القدوس بين الاغتيال السياسى والشـــغب الجنسى – مكتبة مدبولى – القاهرة – طـــ١ – ١٩٨٨ .
٦٤. محمود مراد – اعترافات إحسان عبد القدوس الحريـــة .. الجـــنس – العربى للنشر والتوزيع – المطبعة العربية الحديثة – القاهرة – ١٩٨٠.
٦٥. مدحت الجيار – الأدب العربى وفنونه – دراسة فى النوع الأدبى مـــن منظور اجتماعى – النسر الذهبى للطباعة – عابدين – القاهرة – طـــ١ – ١٩٩٨م.
٦٦. مراد عبد الرحمن مبروك – بناء الزمن فى الرواية المعاصرة – رواية تيار الوعى نموذجًا(١٩٦٧ – ١٩٩٤) – سلسلة دراســـات أدبيـــة – الهيئة المصرية العامة للكتاب– ١٩٩٨م.
٦٧. مكارم الغمرى – مؤثرات عربية وإسلامية فى الأدب الروسى – عالم المعرفة – عدد (١٥٥) – ١٩٩١ .

٦٨. ميجان الرويلي ، وسعد البازعي – دليل الناقد الأدبي – ردمك – طـ١ – ١٩٩٥ .
٦٩. نبيل راغب – في التأليف الروائي – مكتبة مصر – ١٩٩٠م.
٧٠. نبيلة إبراهيم سالم – نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة – النادي الأدبي – الرياض ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م – سلسلة كتاب الشهر (٢٠) .
٧١. نجلاء نسيب الاختيار – تحرر المرأة عبر أعمال سيمون دو بوفوار وغادة السمان – دار الطليعة – بيروت – طـ١ – ١٩٩١ .
٧٢. نرمين القويسني – إحسان عبد القدوس ، أمس واليوم وغدًا – الناشر : دياسيك – مصر – طـ١ – فبراير – ١٩٩١ .
٧٣. نوال السعداوي – دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – طـ٢ – ١٩٩٠م.
٧٤. – المرأة والصراع النفسي – دار ومطابع المستقبل – الفجالة – القاهرة – طـ٣ – ١٩٩٣م.
٧٥. يمنى العيد – تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي – سلسلة دراسات نقدية – دار الفارابي – بيروت – لبنان – طـ ١ – ١٩٩٠م.

ثالثًا / المراجع المترجمة :

١. أ.أ. مندلاو – الزمن والرواية – ترجمة : بكر عباس – مراجعة – إحسان عباس – دار صادر – بيروت – طـ١ – ١٩٩٧ .
٢. أ.ج. جراند ، وهارولد تمبرلي – أوروبا في القرن التاسع عشر والعشرين (١٧٨٩ – ١٩٥٠) – ترجمة : محمد علي أبو درّة ، ولويس إسكندر ، مراجعة : أحمد عزت عبد الكريم – الناشر : مؤسسة سجل العرب – ١٩٦٧ .
٣. أ.ج غريماس وآخرون – طرائق السرد الأدبي – منشورات اتحاد كتاب المغرب – سلسلة ملفات ١٩٩٢/١ – طـ١ – الرباط – ١٩٩٢ .
٤. أرمان كوفيليه – مدخل إلى السوسيولوجيا – ترجمة : نبيه صقر – سلسلة زدني علمًا – منشورات عويدات – بيروت – طـ٢ – ١٩٨٠ .
٥. آلان روب جرييه – نحو رواية جديدة – ترجمة : مصطفى إبراهيم مصطفى – تقديم : لويس عوض – دار المعارف بمصر – د.ت.

٦. أنا فرويد – الأنا و إواليان الدفاع – تعريب: باسمة المنلا – دار قابس – لبنان – بيروت – ط١ – ١٩٨٧م.
٧. أندريه ريشار – النقد الجمالى – ترجمة : هنرى زغيب – سلسلة زدنى علمًا – منشورت عويدات – بيروت – ط٢- ١٩٨٩ – عدد (٦١) .
٨. إنريكى أندرسون إمبرت – القصة القصيرة النظرية والتقنية – ترجمة : على إبراهيم على منوفى – مراجعة : صلاح فضل – المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومى للترجمة – عدد ١٤٨ – ١٩٩٩ .
٩. إليزابث ديل – الحبكة – ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة – موسوعة المصطلح النقدى – وزارة الثقافة والإعلام – دار الرشيد للنشر – الجمهورية العراقية ١٩٨١ – سلسلة الكتب المترجمة (١١٠) عدد (١٢) .
١٠. برنار فاليط – النص الروائى ؛ تقنيات ومناهج – ترجمة : رشيد بنحدو – المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومى للترجمة – عدد (١٠١) – ١٩٩٩.
١١. برناردى فوتو – عالم القصة – ترجمة : محمد مصطفى هدارة – نشر عالم الكتب – القاهرة – ١٩٦٩ .
١٢. بيتر نيومارك – اتجاهات فى الترجمة ، جوانب فى نظرية الترجمة – ترجمة : محمود إسماعيل صينى – دار المريخ للنشر – السعودية – ١٩٨٦ .
١٣. بيرسى لوبوك – صنعة الرواية – ترجمة : عبد الستار جواد – سلسلة الكتب المترجمة – عدد (١٠١) – دار الرشيد للنشر –منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية – ١٩٨١ .
١٤. تزفيتان تودوروف – الأدب والدلالة – ترجمة : محمد نديم خشفة – مركز الإنماء الحضارى – حلب – ط ١ – ١٩٩٦.
١٥. تزفيتان تودوروف – الشعرية – ترجمة : شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة – سلسلة المعرفة الأدبية – دار توبقال للنشر – المغرب – ط١ – ١٩٨٧ .
١٦. تيرى إيجلتون – مقدمة فى نظرية الأدب – ترجمة : أحمد حسان – سلسلة كتابات نقدية- عدد (١١) – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سبتمبر ١٩٩١.

١٧. جان إيف تادييه – النقد الأدبى فى القرن العشرين – ترجمة : منـــذر عياشى – مركز الانماء الحضارى – طـ١- ١٩٩٣.
١٨. جان بول سارتر ومجموعة من الفلاسفة – معنى الوجودية – دراســة توضيحية مستقاة من أعلام الفلسفة الوجودية – منشورات دار مكتبــة الحياة – بيروت – لبنان – د.ت.
١٩. جان دوفينيو – سوسيولوجيا الفن – ترجمة : هدى بركات – سلســلة زدنى علمًا – منشورات عويدات – بيروت- العدد (٢٠) – طـــ١- ١٩٨٣.
٢٠. جورج مونان – المسائل النظرية فى الترجمة – ترجمة : لظيف زيتون – دار المنتحب – بيروت – لبنان – ١٩٩٤ .
٢١. جون ماكورى – الوجودية – ترجمة : إمام عبد الفتاح إمام – مراجعة: فؤاد زكريا. – دار الثقافة- القاهرة – ١٩٨٦م.
٢٢. جون هالبرت – نظرية الرواية (مقالات جديدة) – ترجمة : محـــى الدين صبحى – منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القــومى – دمشـــق ١٩٨١.
٢٣. جيرار جنيت – خطاب الحكاية (بحث فى المنهج) – ترجمة : محمـــد معتصم ، عبد الجليل الأزدى ، عمر حلى – المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومى للترجمة – طـ ٢ – ١٩٩٧ .
٢٤. ———— – عودة إلى خطاب الحكاية – ترجمة : محمد معتصم – المركز الثقافى العربى – الدار البيضاء – طـ١ – ٢٠٠٠.
٢٥. د.م. ألبيريس – الاتجاهات الأدبية الحديثة – ترجمة : جورج طرابيشى – سلسلة زدنى علمًا – منشورات عويدات – بيروت – طـ٣ – عدد (١٥٥) – ١٩٨٣م.
٢٦. د.هـ. لورنس (وآخرون) – نظرية الروايـــة فـــى الأدب الإنجليـــزى الحديث – ترجمة وتعليق : أنجل بطرس سمعان – مراجعة : رشـــاد رشدى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٤ .
٢٧. ديفيد بشبندر – نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر – ترجمة : عبد المقصود عبد الكريم – سلسلة الألف كتاب الثـــانى (٢٠٦) – الهيئـــة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٦ .

٢٨. ديفيد وورد – الوجود والزمان والسرد + فلسفة بول ريكور – ترجمة وتقديم : سعيد الغانمى – المركز الثقافى العربى – الدار البيضاء – ط١ – ١٩٩٩ .

٢٩. روبرت همفرى – تيار الوعى فى الرواية الحديثة – ترجمه وقدم له وعلق عليه : محمود الربيعى – دار الهانى للطباعة – ١٩٧٣ .

٣٠. روبرت ودورث – مدارس علم النفس المعاصرة – ترجمه وقدم له وعلق عليه : كمال دسوقى– دار النهضة العربية – بيروت . د.ت.

٣١. روجر.ب.هينكل – قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير – ترجمة وتقديم وتعليق : صلاح رزق – دار الآداب – القاهرة – ط١ – ١٩٩٥.

٣٢. روجيه باستيد – السوسيولوجيا والتحليل النفسى – ترجمة : وجيه البعينى – دار الحداثة – لبنان– ط ١– ١٩٨٨ .

٣٣. روجيه موكيالى – العقد النفسية – ترجمة : موريس شربل – سلسلة زدنى علمًا – منشورات عويدات – بيروت – باريس – العدد (١٦) – ط١ – ١٩٨٨ .

٣٤. رولان بارت – النقد البنيوى للحكاية – ترجمة : أنطوان أبوزيد – سلسلة زدنى علمًا – منشورات عويدات – بيروت – ط١ – ١٩٨٨.

٣٥. رولان بارت – مدخل إلى التحليل البنيوى للقصص – ترجمة : منذر عياشى – مركز الإنماء الحضارى – حلب – سوريا – ط١ – ١٩٩٣ .

٣٦. رولان بورنوف ، ريال اوئيليه – عالم الرواية – ترجمة : نهاد التكرلى – مراجعة : فؤاد التكرلى ، محسن الموسوى – سلسلة المائة كتاب الثانية – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط١ – ١٩٩١ م .

٣٧. ريتشاردس . لازاروس – الشخصية – ترجمة : سيد محمد غنيم – مراجعة : محمد عثمان نجاتى – مكتبة أصول علم النفس الحديث – دار الشروق – ط٢ – ١٩٨٤ .

٣٨. رينيه ويليك ، وأوستين وارين – نظرية الأدب – ترجمة : محيى الدين صبحى ، مراجعة : حسام الخطيب – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ١٩٨٧ .

٣٩. رينيه ويليك – مفاهيم نقدية – عالم المعرفة – ترجمة : محمد عصفور – عدد (١١٠) – ١٩٨٧ .
٤٠. سيجمند فرويد – معالم التحليل النفسى – ترجمة : محمد عثمان نجاتى – مكتبة التحليل النفسى والعلاج النفسى – دار الشروق – القــاهرة – طــ٧ – ١٩٨٨م.
٤١. ـــــــــــ – ثلاث رسائل فى نظرية الجــنس – ترجمــة : محمــد عثمان نجاتى – دار الشروق – طــ٣ – ١٩٨٩م.
٤٢. ـــــــــــ – الكف والعرض والقلق – ترجمة : محمد عثمان نجاتى – دار الشروق – طــ٤ – ١٩٨٩ .
٤٣. ـــــــــــ – حياتى والتحليل النفسى – ترجمة : مصطفى زيــور ، عبدالمنعم المليجى – دار المعارف – طــ٤ – ١٩٩٤ م .
٤٤. سيمون دى بوفوار – الجنس الآخر – إعداد : محمد علــى أحمــد – الناشر : محمد عبده محمد – دار الزينى للطباعة – ١٩٧٩ .
٤٥. شلوميت ريمون كنعان – التخييل القصصى – الشعرية المعاصــرة – ترجمة : لحسن أحمامة – دار الثقافة للنشــر والتوزيــع – طــــ١ – ١٩٩٥– الدار البيضاء .
٤٦. فان تيجم – الأدب المقارن – دار الفكر العربى – د.ت.
٤٧. فريدريك ج. هوفمن – القصة الحديثة فى أمريكــا – ترجمــة : بكــر عباس – دار الثقافة – بيروت – ١٩٦١ .
٤٨. كارلونى وفيللو – النقد الأدبى – ترجمة : كيتى ســالم – مراجعــة : جورج سالم – سلسلة زدنى علمًا – منشورات عويدات – بيــروت – طــ٢ – عدد (١١٨) – ١٩٨٤ م .
٤٩. كلود بيشوا ، أندريه م. روسو – الأدب المقارن – ترجمة : أحمد عبد العزيز – مكتبة الأنجلو المصرية – ١٩٩٨ .
٥٠. لوسيان غولدمان – مقدمات فى سوسيولوجيا الرواية – ترجمة : بــدر الدين عرودكى – دار الحوار – سورية – طــ ١ – ١٩٩٣ .
٥١. مارتن ليندور – الدراسة النفسية للأدب – ترجمة : شاكر عبد الحميد – الهيئة العامة لقصور الثقافة– سلسلة آفاق الترجمة – طــ٢– ١٩٩٦ .
٥٢. مارسيل مارينى – النقد التحليلى – النفسى – مقالة ضمن : مدخل إلى مناهج النقد الأدبى – تأليف مجموعة من الكتاب – ترجمة : رضــوان

ظاظا – مراجعة : المنصف الشنوفى– سلسلة عالم المعرفة – ع ٢٢١– ١٩٩٧م .

٥٣. مجموعة من الكاتبات – قضية النساء – ترجمة : جورج طرابيشى – دار الطليعة– بيروت – ط–٢– نوفمبر ١٩٨٦.

٥٤. مجموعة من الكتاب – فكرة الزمان عبر التاريخ – ترجمة : فؤاد كامل – مراجعة : شوقى جلال – سلسلة عام المعرفة – عدد (١٠٩) – ١٩٩٢ .

٥٥. مجموعة من الكتاب – نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث – ترجمة وتقديم: أنجل بطرس سمعان – مراجعة: رشاد رشدى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٤ م.

٥٦. مجموعة من الكتاب– مدخل إلى مناهج النقد الأدبى – ترجمة : رضوان ظاظا – مراجعة : المنصف الشنوفى– سلسلة عالم المعرفة – عدد (٢٢١) – ١٩٩٧.

٥٧. ميجان الرويلى – دليل الناقد الأدبى – ترجمة : سعد االبازعى – ردمك– ط–١– ١٩٩٥.

٥٨. ميخائيل باختين – الخطاب الروائى– ترجمة : محمد برادة – دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة – مصر –– ط ١ – ١٩٨٧ .

٥٩. ———— – أشكال الزمان والمكان فى الرواية – ترجمة : يوسف حلاق – منشورات وزارة الثقافة – سورية – دمشق – ١٩٩٠ – سلسلة دراسات نقدية عالمية (٩) .

٦٠. ----------- : المبدأ الحوارى – ترجمة : فخرى صالح – الهيئة العامة لقصور الثقافة – آفاق الترجمة – عدد (١٤) – يونيو ١٩٩٦ .

٦١. ميشال بوتور – بحوث فى الرواية الجديدة – ترجمة : فريد أنطونيوس – سلسلة زدنى علمًا – منشورات عويدات – بيروت – ط–٣ – ١٩٨٦م .

٦٢. ———— – الرواية كبحث – مقال ضمن كتاب " الرواية اليوم " – إعداد وتقديم: مالكوم برادبرى – ترجمة : أحمد عمر شاهين – سلسلة الألف كتاب الثانى (١٩٨) – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٦.

٦٣. والاس مارتن– نظريات السرد الحديثة – ترجمة : حياة جاسم محمد – المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومى للترجمة – عـــدد (٣٦) – ١٩٩٨ .

رابعًا / الدوريات :

١. أحمد بدوى – الفنى الروائى من خلال تجاربهم ؛ اعترافـــات خاصـــة لبعض الروائيين ، ومنهم إحسان عبد القدوس – فصول القاهرة – العدد الثانى – يناير ، فبراير ، مارس – ١٩٨٢ .
٢. أمينة رشيد : – الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب – فصول – القاهرة – عدد بعنوان " الأدب المقارن " – جـــ١ – ١٩٨٣ .
٣. : علاقة الزمان بالمكان فى العمل الأدبى " زمكانية باختين " – مجلة أدب ونقد – العدد (١٨) – ديسمبر ١٩٨٥م.
٤. أنجل بطرس سمعان: مقالة بعنوان " وجهة النظر فى الرواية المصرية " – مجلة فصول – عدد بعنوان الرواية وفن القص – المجلد الثانى – العدد الثانى – مارس ١٩٨٢م.
٥. جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروى عليه – ترجمة : على عفيفى – مراجعة : جابر عصفور – فصول – مجـــ١٢ – عدد (٢) – الهيئـــة المصرية العامة للكتاب – صيف ١٩٩٣.
٦. حلمى بدير – " إحسان عبد القدوس " الصيغة والمتغير فى الخطـــاب الروائى – مقالة ضمن مجلة " المنار " – المنار للنشـــر والتوزيـــع – مصر الجديدة – القاهرة – العدد (٦٨) – أب / أغسطس – ١٩٩٠ .
٧. روبرت شولز – مساهمات الشكلانية والبنيوية فى نظريـــة القـــص – ترجمة : صبار سعدون السعدون – إبداع – العدد (٦) – يونيو ١٩٩٥.
٨. رينيه جيرار : الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية (الرغبة المثلثة) – ترجمة : إدريس الناقورى – فصول – مجـــــ١٢ – عـــدد (٢) – صيف ١٩٩٣م – الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٩. سامى خشبة : مقال بعنوان " جيل الستينيات فى الرواية المصـــرية – فصول – الرواية وفن القص – مجـــ ٢ – عـــدد (٢٤) – مـــارس ١٩٨٢م.

١٠. سيليفيا بافل – توالد السرد فى ألف ليلة وليلة – ترجمة: نهى أبو سديرة – فصول – عدد بعنوان " ألف ليلة وليلة " الجزء الثانى – مجـ١٣ – عدد (١) – ربيع ١٩٩٤م.
١١. الطاهر أحمد مكى – إحسان عبد القدوس ، أمس .. واليوم .. وغدا – مجلة الهلال – القاهرة – فبراير – ١٩٩٠ .
١٢. طه وادى – الفن والسياسة فى الرواية العربية المعاصرة – مقالة ضمن : مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة – المجلد (٥٠) – العدد الأول – مايو ١٩٩٠ .
١٣. عبد العال بوطيب : إشكالية الزمن فى النص السـردى – فصـول – مج١٢ – ع٢ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – صيف – ١٩٩٣م.
١٤. ــــــــــ : مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى بـين الائتلاف والاختلاف– فصول – عدد بعنوان " زمن الرواية " – جـ١ – مجـ١١ – عدد (٤) – الهيئة المصرية العامـة للكتـاب – شـتاء ١٩٩٣م.
١٥. عدد خاص – يشتمل على عدة مقالات لمشوار إحسان عبد القـدوس الأدبـى والسياسى – مجلة المصور – العدد رقم (٣٤٠٦) – ١٩ يناير – ١٩٩٠م.
١٦. عصام بهى: الاتجاه النفسى فى دراسة الأدب ونقده – مقالة فى مجلـة فصول – اتجاهات النقد العربى الحديث – المجلد التاسـع – العـددان الثالث والرابع – فبرايـر ١٩٩١م – رقـم مسلسـل (٣٠) – الهيئـة المصرية العامة للكتاب.
١٧. عطية عامر – تاريخ الأدب المقارن فى مصر – فصول – القاهرة – عدد بعنوان " الأدب المقارن " – جـ٢ – ١٩٨٣ .
١٨. غالى شكرى – الليبرالى – مقالة ضمن جريدة الأهرام – القاهرة – ١٧ يناير – ١٩٩٠ .
١٩. ــــــــــ – قصتى مع إحسان عبد القدوس – مقالة ضمن مجلة " إبداع " – القاهرة – السنة الثامنة – العدد (٣/٤) – مارس ، أبريل – ١٩٩٠ .
٢٠. ك. ف. ستانزل: العناصر الجوهرية للمواقع السردية – تقديم وترجمة : عباس التونسى – مقالة ضمن مجلة فصول القاهرية – مجلـد ١١ – العدد الرابع – – زمن الرواية – الجزء الأول – الهيئة المصرية العامة للكتاب – شتاء ١٩٩٣.

٢١. كارلهاينز سترل : قراءة النصوص القصصية – ترجمة : نشوى ماهر – فصول – صيف ١٩٩٣م.
٢٢. كانديدو بيريث جاييجو : الفضاء – الزمن اقتـراب سوسـيولوجى – ترجمة : محمد أبو العطا – فصول – صيف ١٩٩٣م.
٢٣. لوسيان جولدمان – مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية – ترجمة : خيرى دومة – فصول – صيف ١٩٩٣ م.
٢٤. لويس عوض – ضمن مقالة لـ " يوسف القعيد " بعنوان : " إحسـان عبد القدوس : ٧١ عامًا من السجون والمعتقلات والحملات " – مجلة المصور (عدد خاص ؛ يشتمل على عدة مقالات لمشوار إحسان عبـد القدوس الأدبى والسياسى) – العدد (٣٤٠٦) – ١٩ يناير – ١٩٩٠ .
٢٥. مجلة " عالم الكتاب " – عدد تذكارى عن إحسان عبد القدوس بمناسبة الذكرى الأولى لوفاته – العدد (٢٩) ينـاير – فبرايـر – مـارس – ١٩٩١م.
٢٦. مجلة إبداع – العدد (٣ ، ٤) السنة الثامنة – (مارس ، أبريـل) – ١٩٩٠م.
٢٧. مجلة آخر ساعة – العدد (٢٨٨٤) – ٣١ يناير – ١٩٩٠م.
٢٨. محمد بدوى : مقالة بعنوان " مغامرة الشكل عند روائى الستينيات " – فصول – الرواية وفن القص – مجـ٢ – عدد (٢) – مارس ١٩٨٢م.
٢٩. مصطفى سويف : مقالة بعنوان " الشروط الاجتماعية للإبداع – فصول – الأدب والحرية – جـ ١ – ١٩٩٣م.
٣٠. منال نور الدين – الوجه الآخر لإحسان عبد القدوس – مقالة ضمن : مجلة " صباح الخير " – العدد (١٨٢٨) – ١٧ يناير – ١٩٩١ .
٣١. نوال مصطفى – رحلة مع ذكريات إحسان عبد القدوس – مجلة آخـر ساعة – العدد (٢٨٨٤) – ٣١ يناير – ١٩٩٠ .
٣٢. يوسف خليف – صورة المرأة بين إحسان وعمر بن أبى ربيعة – مجلة الهلال – القاهرة – فبراير – ١٩٩٠ .

خامسًا / الرسائل العلمية :

١. إيمان سمير أحمد كامل – عامل الزمن فى روايات إحسان عبد القدوس وأثره على البناء الفنى منذ عام ١٩٥٤ إلى ١٩٨٥ – رسالة ماجستير

مخطوطة تحت إشراف محمد عبد المحسن طه بدر – وسيد البحراوى – آداب القاهرة – ١٩٩٠ .

٢. سحر نجيب أبو العزايم – بناء الشخصية فى روايات إحسان عبد القدوس – رسالة ماجستير مخطوطة – كلية الآداب جامعة القاهرة – إشراف : طه وادى ١٤١١هـ – ١٩٩١م .

٣. محمد صالح الشنطى – الرواية العربية فى مصر ، من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧ – رسالة دكتوراه مخطوطة – آداب القاهرة – ١٩٨٣ – إشراف : طه وادى .

سادسًا / المعاجم :

١. ابن منظور – لسان العرب – دار صادر – بيروت – مجلد ٣ – ط ٣ – ١٩٩٤م.

سابعًا / المراجع الأجنبية :

1. Cleanth Brooks / Robert Penn Warren , Understanding Fiction , Prentice- Hall, Inc. , Englewood cliffs, New Jersey, Third Edition, 1979.
2. Chris Baldick : The concise oxford Dictionary of literary Terms – oxford – New york – oxford University press – 1996.
3. David Carr: Time , Narrative and History – Indiana University press, Bloomington / Indianapolis. First Midland Book Edition , 1991.
4. David Lodge : (The art of Fiction) , published in Penguin Books- England – 1992.
5. Encyclopadia Britanica : Marco Paedia Knowledgy in Depth- volume 13 – Newman – Peisistratus – U.S.A - 1984.
6. Gerald Prince : A Dictionary of Narratology , University of Nebraska press: Lincoln & London – 1987.
7. Gerard Genette: Fiction & Diction , Translated from the French by : Gatherine porter, Gornell University press – Ithaca and London, 1993.

8. James Phelan : Narrative as Rhetoric – Technique, Audiences, Ethics, Ideology – Ohio State University press, Columbus- 1992.
9. K.M. Newton : Twentieth – Century Literary Theory A Reader – Published by Macmillan Education LTD – London- third published 1990.
10. Mark Currie : Postmodern Narrative Theory – St. Martin's press – New York 1998.
11. Michael J. Toolan , Narrative, a critical linguistic introduction, Routledge – 29 west 35th street, New York 1001- U.S.A. 1997.
12. Roger Flowler, A Dictionary of Modern Critical Terms – London & New York – 1991 .
13. Susan Bassnet – Comparative Literature, A Critical Introduction, Block Well – Oxford UK & Cambridge USA – 1995 .
14. The Bakhtin Reader , Selected writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov , Edited by Pam Morris, Third impression by Arnold, London, New York , Sydney, 1996 .

فهرست الموضوعات

الموضـــوع	الصفحة
– المقدمة	٥
– الباب الأول :	
الشخصية الروائية ، أبعادها النفسية وخلفياتها الحضارية ..	٤٣
– الباب الثانى : (تقنيات الخطاب السردى)	١١٧
– الفصل الأول : (الرؤية السردية)	١٣١
– الفصل الثانى : (بنية الزمان السردى)	٢٢٧
– الزمان بين القصة والخطاب	٢٢٧
أولاً / الترتيب السردى :	٢٣١
ثانيًا / الإيقاع السردى :	٢٨٦
ثالثًا / التـــواتـــــر :	٣١٢
– ثبت المصادر والمراجع	٣٢١

صدر فى السلسلة

١- الحلقة المفقودة فى القصة المصرية ....د. سيد حامد النساج
٢- مسرح الثقافة الجماهيرية.......................... فؤاد دوارة
٣- بناء لغة الشعر ....تأليف جون كوين
ترجمة : د. أحمد درويش
٤-معنى الفن .... تأليف هربت ريد
ترجمة : سامى خشبة
٥- روايات عربية معاصرة .... د. كمال نشأت
٦ - البطل فى المسرح الشعرى المعاصر .... د.حسين على محمد
٧- فى نقد الشعر .... د. كمال نشأت
٨- سرادقات من ورق .... د. صبرى حافظ
٩- ثقافتنا بين نعم ولا .... د. غالى شكرى
١٠- إشكاليات القراءة وآليات التأويل .... د. نصر حامد أبو زيد
١١-مقدمة فى نظرية الأدب .... تأليف تيرى إيجلتون
ترجمة : أحمد حسان

١٢- الوتر والعازفون .... حلمي سالم
١٣-الإنسان بين الغربة والمطاردة .... محمد محمود عبدالرازق
١٤- ملاحظات نقدية .... د. نعيم عطية
١٥- في القصة العربية .... يوسف حسن نوفل
١٦-نجيب محفوظ - صداقة جيلين .... محمد جبريل
١٧- النقد المسرحي في مصر .... د. أحمد شمس الدين الحجاجي
١٨-قضايا المسرح المصري المعاصر .... د. أحمد سخسوخ
١٩-رؤية فرنسية للأدب العربي .... د. أحمد درويش
٢٠- الأدب والجنون .... د. شاكر عبدالحميد
٢١- المرئي واللا مرئي .... د. رمضان بسطاويسي
٢٢- المعنى المراوغ .... د. رشيد العناني
٢٣- إنتاج الدلالة الأدبية .... د. صلاح فضل
٢٤- كلاسيكيات السينما .... علي أبو شادي
٢٥- من الصمت إلى التمرد .... إدوار الخراط
٢٦- مدخل إلى ما بعد الحداثة ....أحمد حسان
٢٧- مراجعات في القصة والرواية .... عبد الرحمن أبو عوف
٢٨- الخطاب المسرحي .... أحمد عبد الرازق أبو العلا

٢٩- قراءات فى ابداعات معاصرة .... محمود عبدالوهاب

٣٠- نقد الشعر العربى من منظور يهودى .... د. محمد نجيب التلاوى

٣١- تقابلات الحداثة .... د. محمد عبدالمطلب

٣٢- دعوة يوسف إدريس المسرحية ....د. ابراهيم حمادة

٣٣- أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم .... مجموعة من الكتاب

٣٤- مدخل الى علم القراءة الأدبية .... مجدى أحمد توفيق

٣٥- أغنية للاكتمال .... دراسات فى أدب الفيوم

٣٦- أساليب السرد فى الرواية العربية .... د. صلاح فضل

٣٧ - أفق النص الروائى .... عبد العزيز موافى

٣٨ - القصة تطوراً وتمرداً .... يوسف الشارونى

٣٩ - الحقول الخضراء .... محمد محمود عبد الرازق

٤٠ - السينما المصرية ١٩٩٤ .... على أبو شادى

٤١ - أحزان الشعراء .... محمود حنفى كساب

٤٣ - لسانيات الاختلاف .... د. محمد فكرى الجزار

٤٤ - دراسات فى المسرح المعاصر .... محمد السيد عيد

٤٥- تقابلات الحداثة .... د. محمد عبدالمطلب

٤٦ - دراسات مؤتمر الأقاليم .... (الجزء الأول)

٤٧ - دراسات مؤتمر الأقاليم ....(الجزء الثانى)
٤٨ - المخلص والضحية .... محمود نسيم
٤٩ - العرض المسرحى .... حمادة إبراهيم
٥٠ - من الصوت الى النص .... د. مراد عبد الرحمن مبروك
٥١ - الأفلام المصرية .... كمال رمزى
٥٢- أزمة الشعر .... مجموعة مؤلفين
٥٣- من أساليب السرد العربى المعاصر .... د. مدحت الجيار
٥٤- أساليب الشعرية .... د. صلاح فضل
٥٥ - ثقافة المقاومة .... مجموعة من المؤلفين
٥٦ - دراسات فى الدراما والنقد .... حمادة إبراهيم
٥٧ - الحراك الأدبى .... أمجد ريان
٥٨ - ثورة الأدب .... محمد حسين هيكل
٥٩ - تيار الوعى فى الرواية المصرية .... د. محمود الحسينى
٦٠ - ألوان من النقد الفرنسى المعاصر ...... محمد على الكردى
٦١ - قراءة الأدب عبر الثقافات .... د. مارى تريز عبد المسيح
٦٢ - الأفلام المصرية لعام ٩٦ .... كمال رمزى
٦٣ - تحطيم الشكل - خلق الشكل .... د. صلاح السروى

٦٤ - البحث عن طريق جديد .... عبد الرحمن أبو عوف

٦٥ - الثقافة والاعلام .... مجموعة مؤلفين

٦٦ - رحلة الموت في أدب نجيب محفوظ .... حسين عيد

٦٧ - مقدمة في نظرية الأدب .... د. عبد المنعم تليمة

٦٨ - ما وراء الواقع .... ادوار الخراط

٦٩ - بئر العسل .... حاتم الصكر

٧٠ - الأفلام المصرية ٩٨ .... كمال رمزى

٧١ - مصر المكان .... محمد جبريل

٧٢ - بين الفلسفة والأدب .... علي أدهم

٧٣ - هوامش من الأدب والنقد .... علي أدهم

٧٤ - المسرح المصرى الحديث .... حمدى عبد العزيز

٧٥ - الاستهلال .... ياسين النصير

٧٦ - ظلال مضيئة .... محمد ابراهيم أبو سنة

٧٧ - التراث النقدى .... د. أحمد درويش

٧٨ - الخطاب الثقافى للإبداع .... د. رمضان بسطاويسى

٧٩ - استراتيجية المكان .... د. مصطفى الضبع

٨٠ - علم الجمال الأدبى .... سامى اسماعيل

٨١ - سرادقات من ورق .... د. صبرى حافظ

٨٢ - المأزق العربى ومواجهة التطبيق .... مجموعة من المؤلفين

٨٣ - أدب الدقهلية .... مجموعة من المؤلفين

٨٤ - بوابة جبر الخواطر .... محمد مستجاب

٨٥ - شفرات النص .... د. صلاح فضل

٨٦ - التناص فى شعر السبعينيات .... فاطمة قنديل

٨٧ - فقه الاختلاف .... د. محمد فكرى الجزار

٨٨ - الأفلام المصرية ٩٨ .... كمال رمزى

٨٩ - بلاغة الكذب .... د. محمد بدوى

٩٠ - التراث والقراءة .... ابن الوليد يحيى

٩١ - مسيرة الرواية فى مصر .... د. حامد أبو أحمد

٩٢ - النص المشكل .... د. محمد عبد المطلب

٩٣ - الصورة الفنية فى شعر على الجارم.. د. محمد حسن عبد الله

٩٤- دراسات عربية فى الأدب والفكر ...... د. محمد على الكردى

٩٥- مدرسة البعث .... عبد العزيز الدسوقى

٩٦- تحولات النظرة وبلاغة الانفصال.......... عبد العزيز موافى

٩٧- شعر الحداثة فى مصر .... إدوارد الخراط

٩٨- سايكولوجية الشعر .... نازك الملائكة

٩٩- رواية التحولات الاجتماعية .... أمجد ريان

١٠٠- آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة .... د. مراد مبروك

١٠١- تأويل العابر .... البهاء حسين

١٠٢- الفلسطينيون والأدب المقارن............ عز الدين المناصرة

١٠٣- أنساق القيم.............................. طلعت رضوان

١٠٤- الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر........ د. السيدة جابر خلاف

١٠٥- التجريب فى القصة .... هيثم الحاج على

١٠٦- لغة الشعر الحديث .... د. مصطفى رجب

١٠٧- الوعى الحضارى وأساطير التصور .... ناجى رشوان

١٠٨- كبرياء الرواية .... محمود حنفى كساب

١٠٩- الرواية والمدينة .... د. حسين حمودة

١١٠- الحضور والحضور المضاد.................... عبد الناصر هلال

١١١- الراوى فى روايات محمد البساطى.... شحات محمد عبد المجيد

١١٢- بلاغة التوصيل وتأسيس النوع .... د. ألفت الروبى

١١٣ - روائى من بحرى........................ حسنى سيد لبيب

١١٤- بلاغة السرد .... د. محمد عبد المطلب

١١٥- مسرح صلاح عبد الصبور - ج١ .... د. أحمد مجاهد
١١٦- مسرح صلاح عبد الصبور - ج٢ .... د. أحمد مجاهد
١١٧- وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية ... د. محمد نجيب التلاوى
١١٨- القصيدة الحديثة.................. عبد المنعم عواد يوسف
١١٩- الإبداع والحرية .... رمضان بسطاويسى
١٢٠- أوراق ومسافات............................ حسن الجوخ
١٢١- الرحلة فى الأدب العربى.................. د. شعيب حليفى
١٢٢- الأدب والصحافة فى مصر .... مرعى مدكور
١٢٣- فن القصة القصيرة......................... فؤاد قنديل
١٢٤- مصطلح الشعر عند الإحيائيين......... محمد مهدى الشريف
١٢٥- رؤية الذات - رؤية العالم .... د. صلاح السروى
١٢٥- السرد المكتنز.................................. أيمن بكر
١٢٦- الذات والعالم............................. صلاح السروى
١٢٧- التطور التقني للملهاة عند توفيق الحكيم.. عصام الدين أبو العلا
١٢٨- نجيب محفوظ................. إشراف د. عبد الحميد إبراهيم
١٢٩- قضايا النقد والإبداع...................... د. سيد البحراوى
١٣٠- أدباء من الشمال......................... د. السيد أمين شلبى

١٣١- حداثتنا المحاصرة .... مهدى بندق
١٣٢- الولاء والولاء المجاور .... د. عبد الحكم العلامى
١٣٣- مبدعون وجوائز .... يوسف الشارونى
١٣٤- أدباء فى المقدمة .... رجاء النقاش
١٣٥- المنهج الأسلوبى فى النقد الأدبى فى مصر .. مديحة جابر السايح
١٣٦- العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفى مطر
محمد سعد شحاته
١٣٧- الخطاب الروائى عند غسان كنفانى ...... منار حسن فتح الباب
١٣٨- قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية ... د. محمود إبراهيم الضبع
١٣٩- الرواية التاريخية .... د. حلمى محمد القاعود
١٤٠- تفاعل الأنواع فى أدب لطيفة الزيات .... زينب العسال
١٤١- نص الهوية .... د. وليد منير
١٤٢- النص الكلى .... د. يوسف حسن نوفل
١٤٣- بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ .... د. محمد السيد إبراهيم
١٤٤- الجسد فى الرواية العربية .... د. سعيد الوكيل
١٤٥- سوسيولوجيا الفنون المسرحية .... د. حسن عطية
١٤٦- شعرية الماء .... ياسين النصير

١٤٧- الإبداع الفنى فى شعر ابن زيدون............. د. فوزى خضر

١٤٨- فيدرا.................................... د. راندا رزق

١٤٩- السرد الشعرى......................... د. محمد زيدان

١٥٠- تحديث الشعر العربى.................. د. حامد أبو أحمد

١٥١- شعر محمد عفيفى مطر.......... شوكت نبيل عباس المصرى

١٥٢- أضواء الجانب الآخر .... د. محسن مصيلحى

١٥٣- صورة الشهيد فى الشعر الفلسطينى المعاصر......

د. عبد البديع عراق

١٥٤- شهرزاد فى الأدب المصرى المعاصر...............نهاد إبراهيم

١٥٥- التداخل الثقافى فى سرديات إحسان عبد القدوس..د. شريف الجيار

رقم الايداع: ١٣٦٢٩ /٢٠٠٥

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)